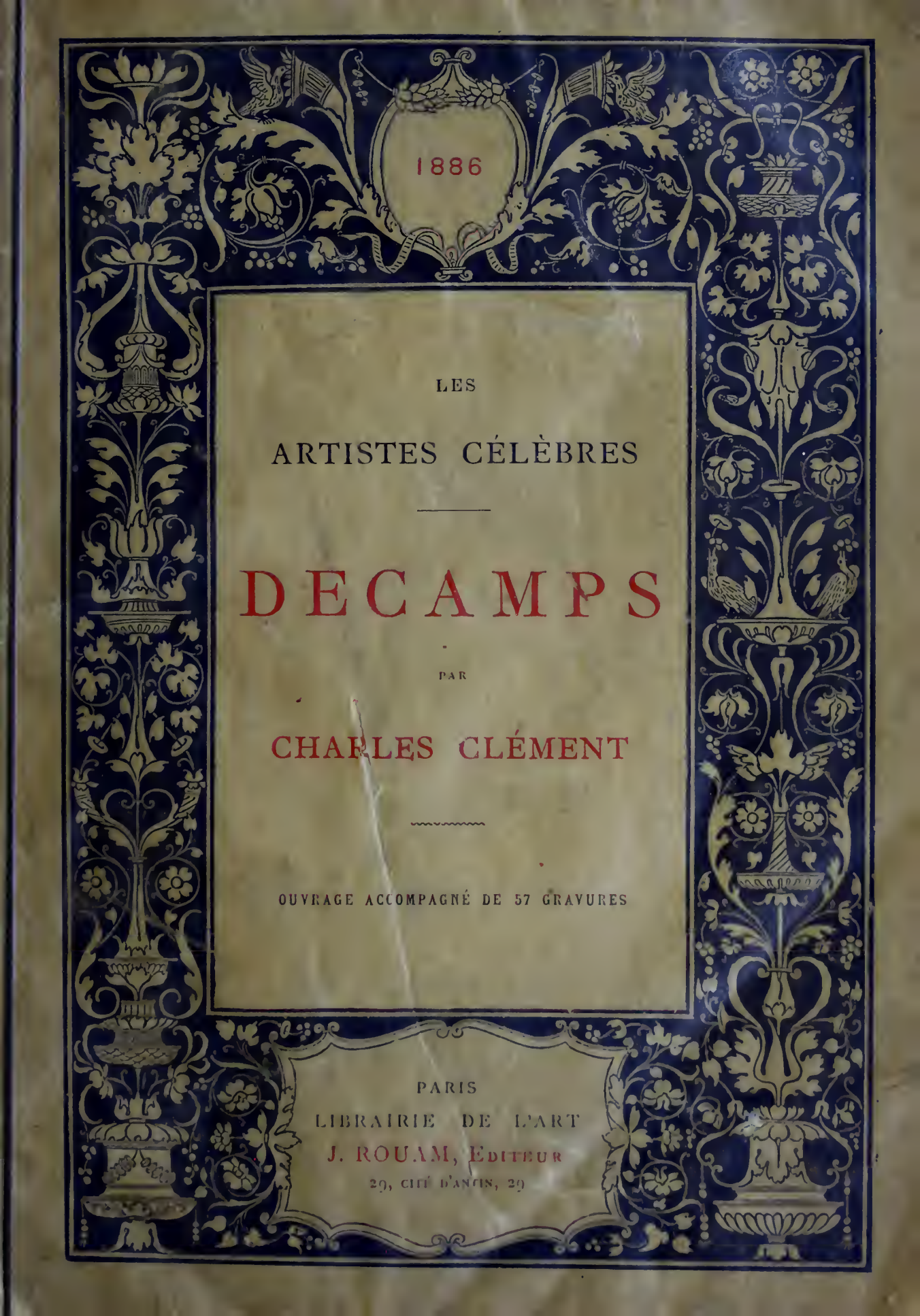

1886
LES
ARTISTES CÉLÈBRES
DECAMPS
PAR
CHARLES CLÉMENT
OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE 57 GRAVURES
PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
J. ROUAM, ÉDITEUR
29, CITÉ D'ANTIN, 29

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

DECAMPS

PAR

CHARLES CLÉMENT

PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
JULES ROUAM, ÉDITEUR
29, CITÉ D'ANTIN, 29

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/decamps00clem

THE GETTY CENTER

CHASSE AU FAISAN.
D'après une lithographie originale de Decamps.

DECAMPS

— 1803-1860 —

INTRODUCTION

Comme le paysage, la peinture de genre est de création moderne. Les anciens ne la connaissaient pas, et on peut douter qu'ils l'eussent appréciée. Leurs œuvres d'art étaient avant tout destinées à conserver le souvenir des grands hommes, à exalter les dieux, à orner les places publiques et les temples, à exciter le patriotisme ou la piété. En général, ils ne prirent dans la nature, pour sujet de leurs ouvrages, que la forme humaine dans ce qu'elle a de plus caractéristique, de plus élevé. Les types, les gestes, les attitudes, et jusqu'aux ajustements de leurs personnages, sont en harmonie avec le but qu'ils poursuivent à travers des mythes et des allégories sans nombre : l'exaltation, la déification de l'homme. Ces préoccupations de beauté élevée, de style, comme nous disons aujourd'hui, font à tel point partie de leur nature, dirigent leur

goût d'une manière si absolue, qu'on les retrouve non seulement dans leur architecture, dans leurs statues, dans leurs tableaux, mais jusque dans les compositions familières dont ils décoraient les habitations et les monuments civils. En passant d'Athènes à Rome, l'art se modifia sans doute; il s'alourdit et perdit ce caractère d'extrême distinction qui place si haut les conceptions des Grecs, mais il en conserva néanmoins les traits généraux. Les murs des maisons de Pompei sont couverts de petites scènes d'intérieur, de caricatures, que les artistes de nos jours auraient comprises par le côté pittoresque, et qui rappellent, par la composition générale, l'agencement des groupes, la pureté du dessin, la simplicité des moyens employés, le grand art dont les *Noces Aldobrandines* ou les vases peints de la Grande-Grèce portent l'irrécusable empreinte. Les figurines en terre cuite qu'on a retrouvées en grand nombre, des jouets d'enfants, des ustensiles de cuisine, des natures mortes, les dessins des mosaïques qui servent de pavé aux plus humbles maisons, les lampes même et les poteries de toute sorte témoignent de ce goût pour la beauté simple, de ce sentiment distingué qui n'était pas l'apanage de quelques connaisseurs et de quelques artistes, mais qui se manifestait spontanément chez des populations entières, merveilleusement douées pour créer et pour apprécier des ouvrages dont la perfection n'a jamais été surpassée.

A la renaissance des arts, pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles, les artistes italiens ne se préoccupèrent pas plus de la peinture de genre que ne l'avaient fait les anciens. A cette époque, nourries des grands souvenirs de l'antiquité païenne qui sortait de terre et de la poussière des bibliothèques comme par une résurrection, reprises après un long sommeil d'un amour jeune et fécond pour ces luttes de la pensée et pour ces arts étouffés pendant tant de siècles par l'indifférence ou l'aveugle hostilité du christianisme naissant, plus encore que sous les pieds des Barbares, exaltées par les controverses religieuses, par les luttes civiles et politiques, vivant d'une vie forte, fruit de la liberté, les populations italiennes ne créèrent que de grandes choses. L'art manifeste les goûts, les idées, les préoccupations d'un peuple et d'un temps au même titre que les institutions et les lois. Le hasard ne gouverne pas autant qu'on veut bien le dire. Il y a des choses qui n'existent pas en fait, parce qu'elles sont contre la logique, et pour ma part je ne me représente pas Wouwerman ou Metzu entre Dante, Michel-Ange et Raphael.

PORTRAIT DE DECAMPS.

D'après une photographie de Tournachon.

C'est en Flandre que la peinture de genre prit naissance, et elle y atteignit la perfection. Les grands hommes et les nobles idées n'ont sans doute pas manqué à ce pays. Il a eu ses philosophes, ses savants, de hardis navigateurs, d'illustres citoyens; mais on ne trouve dans la plupart de ses ouvrages d'art ni la largeur ni le sentiment poétique et idéal qui distinguent ceux des époques et des contrées dont j'ai parlé. A des habitudes mercantiles, sédentaires, économes, un peu vulgaires, ajoutez un mauvais climat, des hivers longs et brumeux, un pays plat et monotone, quoique non sans beauté, et vous aurez la clef de cette peinture dont la vulgarité (j'excepte, bien entendu, des maîtres tels que Rembrandt, Potter et quelques autres) n'est rachetée que par l'excellence de l'exécution. Des appartements étroits, commodes, proprets, exigeaient d'ailleurs des tableaux de petite dimension, minutieusement achevés, et qu'on pût regarder de près. Des gens qui ne voyaient guère au delà de leur horizon borné devaient demander à leurs peintres la reproduction des scènes qu'ils avaient habituellement sous les yeux, et là, comme ailleurs, les arts peuvent servir de commentaire pour expliquer les mœurs.

Notre Renaissance française ne présente point d'ouvrages d'art qu'il soit possible de rapporter au genre. Le XVIIe siècle ne le connut pas davantage. Le défaut dominant de cette époque n'est certes pas la petitesse, mais plutôt l'enflure et l'emphase, la grandeur conventionnelle et l'apparat. Watteau, il est vrai, commença à peindre pendant les dernières années du règne de Louis XIV, mais il appartient à la Régence par le plus grand nombre de ses œuvres. D'ailleurs le peintre des *Fêtes galantes* avait une originalité de conception et une largeur de facture qui ne permettent pas de le confondre avec ses imitateurs. Il me rappelle Hamilton, dont il a la vivacité, la grâce voluptueuse, l'esprit et le goût.

Au XVIIIe siècle, tout change. Une société élégante, sceptique, devait avoir un art à son image, et elle l'eut. A Nicolas Poussin succède Boucher; à Lesueur, Pater et Lancret. Si j'avais à étudier la peinture de cette époque, je relèverais des qualités excellentes dans des ouvrages qui, en d'autres mains, n'eussent été que libertins. La distinction fait presque oublier la futilité des sujets, et l'élégance atténue jusqu'à un certain point la portée de l'intention. Je pourrais surtout les montrer, comme un reproche, à plusieurs de nos peintres contemporains qui s'obstinent,

L'AN DE GRACE 1840. LE ROI CHARLES X CHASSE DANS SES APPARTEMENTS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

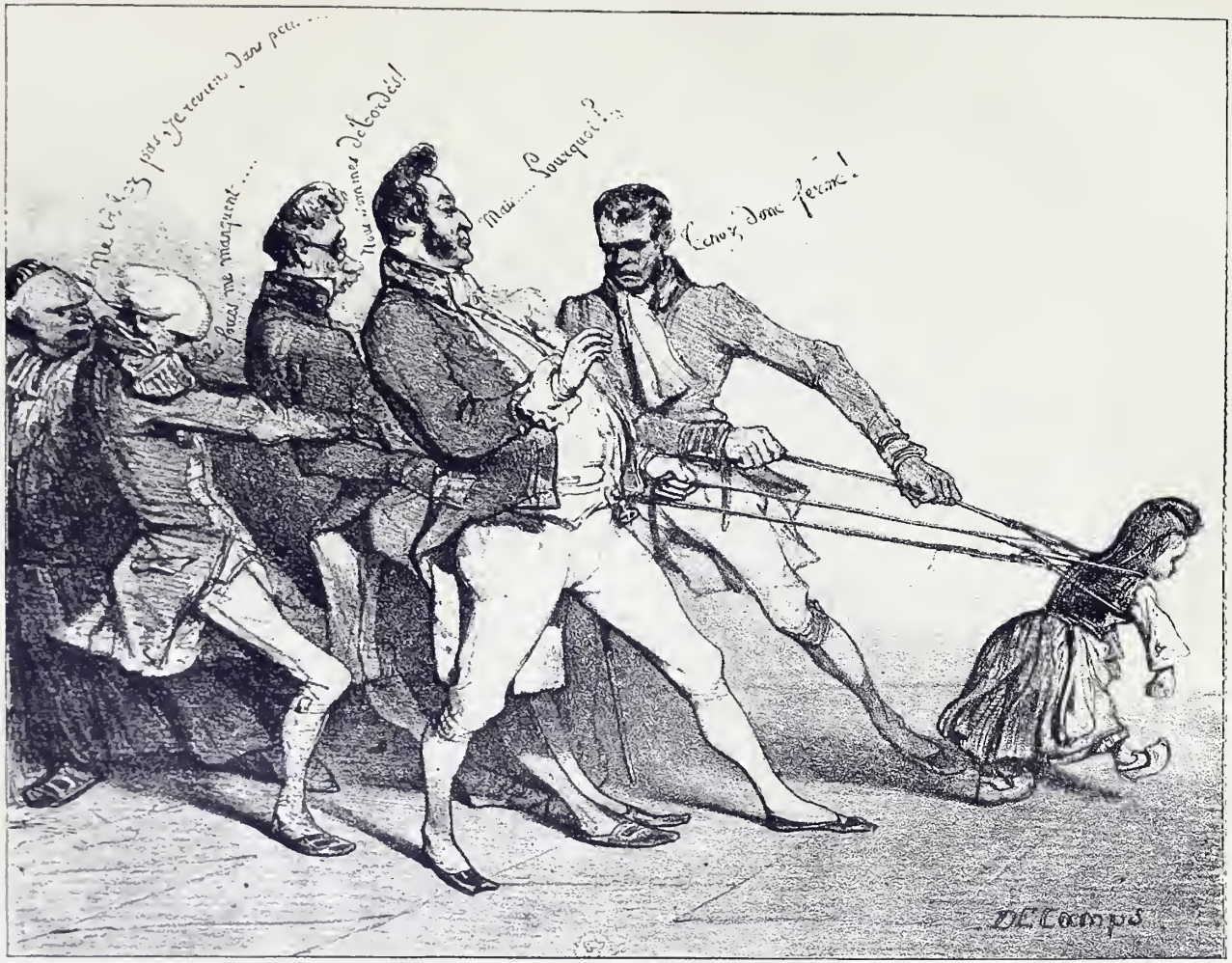
(Publiée chez Gihaut, le 29 août 1830.)

par un anachronisme sans motif, à représenter, en plein XIXe siècle, les scènes, les costumes et jusqu'aux manières et aux grimaces d'un autre temps, sans penser que le talent et l'adresse sont impuissants à réchauffer des sujets qui n'ont plus de raison d'être, et que tous les efforts d'étude et d'imagination ne leur feront retrouver ni la vivacité et la grâce, ni le sentiment de réalité que leurs devanciers ont mis, à un si haut degré, dans la représentation de scènes dont ils étaient témoins tous les jours.

Le débordement de licence et de futilité qui avait marqué la Régence et la plus grande partie du règne de Louis XV sembla cependant s'arrêter, frappé de mort par ses propres excès. Une science sans effort, un goût exquis, une couleur forte et charmante, toutes les qualités qui peuvent se trouver réunies dans des ouvrages d'ordre moyen, distinguent les scènes d'intérieur et les natures mortes de notre admirable Chardin. Je ne connais guère de tableau mieux senti, plus naturel, plus touchant que son *Benedicite*, et je ne crois pas qu'on ait jamais mieux peint. Dans un autre ordre de sujets, Greuze donna une forme un peu commune, mais poignante, aux idées mélodramatiques qui régnaient à la fin du XVIIIe siècle. Les sentiments pathétiques et outrés, mais sincères, de l'auteur du *Père de famille* et du *Fils naturel* ne pouvaient trouver un interprète plus exact, et on s'explique, en voyant l'*Accordée de village* et la *Malédiction*, l'amitié et l'admiration du philosophe pour l'artiste.

Cependant l'art, qui ne réfléchit les idées d'un temps que lorsqu'elles ont pénétré les masses, l'art qui ne prophétise pas, mais qui constate, ne porte encore aucune trace sérieuse de la révolution qui s'était opérée dans les choses et dans les esprits. Et il en a été de même à toutes les époques. Le développement des lettres a toujours précédé et dirigé celui des arts du dessin. Homère a devancé Phidias : Dante et Pétrarque avaient créé les ouvrages les plus parfaits de la littérature italienne avant que Léonard de Vinci et Michel-Ange eussent pu s'emparer, pour les traduire aux yeux, des idées et des sentiments nouveaux créés par ces grands génies. Les choses se passent de même au XVIIIe siècle. La révolution était virtuellement accomplie, et la peinture se traînait encore, sans changement très notable, dans les chemins depuis longtemps parcourus. Montesquieu et Rousseau avaient écrit, que nous en étions encore à Greuze et à Chardin.

David fut le peintre de la Révolution française, dont il reflète les



LIBERTÉ FRANÇOISE-DÉSIRÉE. — LE ROI LOUIS-PHILIPPE ET SES MINISTRES.

D'après une lithographie originale de Decamps, publiée dans *la Caricature*.

préoccupations, les principes absolus, et aussi les travers. Doué de moins d'intelligence que de talent, il comprit mal l'antiquité, qu'il adorait. Il opéra par ses compositions emphatiques, froides et savantes, par son dessin pur et précis, par le soin donné à la forme, qu'il mit toujours au service des idées, une réaction favorable contre les mièvreries de l'époque précédente, et dont nous devons lui savoir gré. On put croire un moment que son école allait se rapprocher de la vérité, et, en gardant ce qu'elle avait d'excellent, se débarrasser de son bagage de convention. Notre peinture eut presque un Corrège dans Prud'hon, et Gros hésita à plusieurs reprises entre les enseignements de son maître et les conseils de son propre génie ; mais le caractère et la fermeté qui font les chefs d'école manquaient à ces deux grands artistes, et les élèves de David continuèrent à régner jusqu'à la fin de la Restauration, en développant froidement des principes dont ils n'avaient gardé que la lettre.

Pendant l'Empire, le joug des événements avait lourdement pesé sur les arts, et entre de tels triomphes et de tels revers il n'y eut que peu de place pour la peinture grande ou petite. Après la chute du régime impérial, l'esprit public se réveilla : les champs de bataille, où se dénouaient nos destinées, cessèrent d'attirer tous les yeux, et les voix libres et longtemps solitaires de Chateaubriand et de Mme de Staël trouvèrent de nombreux échos. Un mouvement littéraire, dont l'ardeur et la fécondité nous étonnent aujourd'hui, préoccupa de nouveau tous les esprits. Un mouvement à peu près semblable se fit dans les arts. Quelques imaginations puissantes poursuivirent par des chemins différents l'art élevé. D'un autre côté, des jeunes gens aventureux, pleins d'ardeur, légers de bagage et ne craignant pas les hasards, se précipitèrent en foule dans les directions les plus diverses. Le seul but qu'ils se proposassent en commun était de faire autre chose que ce qui avait été fait avant eux. Le plus grand peintre du siècle, Géricault, quoique leur aîné, était dans leurs rangs. Il mourut à la fleur de l'âge, plein de pensées, d'espérance et de génie.

Seul, Géricault eût pu, par l'ascendant de son exemple et l'autorité que donnent la force et la conviction, diriger sûrement la jeune génération sur une route nouvelle. Pénétré de l'esprit des maîtres, mais n'en suivant aucun servilement, rejetant les entraves des traditions, dont il n'avait gardé que la somme de savoir et d'expérience qu'elles conservent pour légitime patrimoine à tout artiste, il rendit à la peinture la vie que

CLASSE DE FRANÇAIS. M° CONTRARIUS (M. DUPIN) DANS SA CHAIRE.

Conjugaison du verbe Sauver : J'ai sauvé la patrie, etc.

D'après une lithographie originale de Decamps, publiée chez Gihaut frères, le 21 septembre 1830.

l'école précédente avait laissée tarir. Son audace, sa fougue, son goût pour les sujets modernes auraient rallié autour de lui le gros de tous les partis. Agissant sur les peintres de style par ses *Cavaliers*, son *Naufrage de la Méduse* et les grands ouvrages qu'il méditait, sur le genre et le paysage par ses tableaux plus modestes, son *Four à plâtre*, ses études de chevaux, ses lithographies, il aurait créé une peinture moderne et nationale. Le temps lui manqua. La jeune école se trouva ainsi privée de son chef naturel, que Sigalon, mort également très jeune, ne pouvait qu'imparfaitement remplacer. Ayant à dos la peinture épuisée de l'Empire qu'ils fuyaient, à droite et à gauche les traditions vénitiennes et romaines personnifiées dans deux peintres déjà célèbres, ces enfants perdus de l'art marchaient devant eux un peu à l'aventure. Plusieurs sont restés en route, et n'ont pas réalisé tout ce que promettaient leur audace et leur ambition ; mais les vivants payant pour les morts, ils ont créé une peinture nettement déterminée qui dépend du genre, quoiqu'elle s'en écarte à bien des égards, et dont le caractère et l'originalité ne peuvent être méconnus.

C'est de cette jeune et aventureuse école qu'est sorti Decamps. Il dépassa de bonne heure et de beaucoup ses émules. Cependant son œuvre porte des traces manifestes et nombreuses de cette irrégulière origine, et ce n'est que par des prodiges de travail et de bon sens qu'il a pu dégager son originalité et réparer les lacunes de sa première éducation d'artiste.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

CHASSE EN PLAINE.

D'après une lithographie originale de Decamps.

CHAPITRE PREMIER

Lettre autobiographique de Decamps. — Decamps suit l'atelier de Bouhot, puis celui d'Abel de Pujol. — Il travaille d'après nature dans les faubourgs et dans la banlieue de Paris. — Il étudie Murillo, Rembrandt, Huysmans et Poussin. — Il ne s'enrôle dans aucune des écoles qui régnaient alors. — Pendant les dernières années de la Restauration, il fait plusieurs voyages en Orient, en Italie, en Suisse et dans le midi de la France. — C'est par ses caricatures, des tableaux et des lithographies, représentant des sujets anecdotiques, qu'il se fait d'abord connaître.

Dans une lettre autobiographique adressée au docteur Véron [1], Alexandre-Gabriel Decamps nous apprend lui-même « qu'il naquit le troisième jour du troisième mois de la troisième année de ce siècle, et qu'aucun autre prodige ne signala sa naissance. L'enfant, ajoute-t-il, montra d'abord d'assez mauvaises dispositions; il était violent et brutal, bousculant ses frères; l'on n'en augurait rien de bon. Il atteignit ainsi l'âge où son père jugea à propos d'envoyer ses enfants au fond d'une vallée presque déserte de la Picardie, pour leur faire connaître de bonne heure, disait-il, la dure vie des champs ».

1. Docteur Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*.

« Je ne sais ce que mes frères y apprirent. Quant à moi, j'oubliai bientôt et mes parents et Paris, et ce que notre bonne mère avait pris tant de soin de nous montrer de lecture et d'écriture. Je devins, en revanche, habile à dénicher les nids, ardent à dérober les pommes. Je mis la persistance la plus opiniâtre à faire l'école buissonnière, — car il y avait une école en ce pays-là, — et si le magister a rarement vu ma figure, il n'en saurait dire autant de mes talons. J'errais alors à l'aventure, parcourant les bois, barbotant dans les mares... Après trois années environ de cet apprentissage rustique, roussi par le soleil, suffisamment aguerri à courir nu-tête et parlant un patois inintelligible, je fus ramené à Paris, dont je n'avais plus nulle idée. J'y fis longtemps la figure que fait un petit renard attaché par le cou au pied d'un meuble. Ma pauvre mère, à qui ce mode d'éducation déplaisait horriblement, parvint enfin à m'apprivoiser et décrasser un peu, et je fus livré à l'inexorable latin. Durant des années, les bois, les *larrils*, les *courtils* (friches, herbages), me revinrent en mémoire avec un charme inexprimable; parfois les larmes m'en venaient aux yeux. Peu à peu le goût du barbouillage s'empara de moi, et ne m'a plus quitté depuis. »

Ces détails ont leur importance. Ils donnent la clef de bien des choses qui paraissent inexplicables ou plutôt inconciliables dans les œuvres de Decamps. Cet enfant de Paris, violent et indocile, dont on n'augure rien de bon; qui, à l'âge où les impressions sont ineffaçables, passe aux champs plusieurs années à faire l'école buissonnière, à dénicher des oiseaux, à barboter dans les mares; qui plus tard, ramené brusquement au milieu de la vie fiévreuse de la grande ville, songe dans la cour de sa pension, et les larmes aux yeux, à la campagne, aux grands bois, à ses jeux d'autrefois, deviendra l'artiste éminent, mais inégal, laborieux et rêveur, satirique et poète, épris tour à tour des plus minutieux détails et des plus grands aspects de la nature, que je voudrais expliquer. Le génie naturel que nous apportons en naissant contient sans doute en germe tout ce que nous serons plus tard, mais l'éducation le façonne en mille manières; elle le développe ou l'amoindrit, et le hasard des circonstances extérieures joue son rôle dans la constitution définitive de l'individualité.

Dès qu'il fut sorti de pension, Decamps entra dans l'atelier d'Étienne Bouhot. Il y commença quelques études qui ne paraissent pas l'avoir mené très loin. « M. Étienne Bouhot me donna, écrit Decamps, quelques

UNE PAUV' PETITE PRÉFECTURE, S'IL VOUS PLAÎT ?

(Dédié à M. Guizot.)

D'après une lithographie originale de Decamps, publiée chez Gihaut frères, le 31 août 1830.

bons avis : je lui dois des observations utiles. J'appris chez lui un peu de géométrie, d'architecture et de perspective. Je le quittai néanmoins et fus reçu dans l'atelier de M. Abel de Pujol, que son bon tableau du *Martyre de saint Étienne* venait de placer au rang de nos meilleurs peintres. Je travaillai volontiers dans les commencements. Malheureusement le maître, bon et indulgent, était peu propre à me faire comprendre l'utilité, l'importance même des études dont je n'apercevais que la monotonie. Le dégoût me vint, et je quittai l'atelier. J'essayai chez moi quelques petits tableaux. On me les acheta, et dès lors mon éducation de peintre fut manquée. » Voilà donc Decamps livré à ses propres forces, « sans direction, comme il le dit encore, sans théorie, marchant à tâtons, semblable à un navigateur sans boussole et m'épuisant quelquefois à poursuivre l'impossible ». L'éducation de l'homme est incomplète, celle de l'artiste presque nulle. Ce qui domine chez lui à cette époque, c'est une curiosité inquiète qui s'attache aux sujets les plus divers, il ne voit que le côté pittoresque des objets : le détail, l'éclat, la singularité, quelquefois le grotesque et le laid. Ce qui fera la force, l'originalité de son talent, ce qui lui donnera une place à part et très élevée parmi les artistes contemporains, le caractère (je dirai tout à l'heure le style) ne se distingue que vaguement dans ses premiers ouvrages. A défaut de documents précis, les suppositions sont permises, et d'ailleurs les nombreux dessins de Decamps qui se trouvent dans les collections et qui datent de ce temps autorisent à les faire. C'est dans les faubourgs de Paris et dans les villages de la banlieue plus que dans son atelier que Decamps compléta ses études. Tout lui est bon, scènes populaires, mendiants, chiens et singes savants; je ne trouve encore aucun souci de la beauté. Le jeu de la lumière, *l'effet*, qui sera plus tard une de ses principales préoccupations, ne joue pas encore un rôle très important. Ce qui distingue ses premiers croquis, c'est le goût du pittoresque, l'intelligence et l'esprit. On sent que Decamps n'a pas encore vu le pays qui doit lui révéler la nature et la portée de son talent.

Decamps ne se borna pas à ces études d'après nature. Doué de beaucoup de sagacité, il ne négligea pas d'étudier les maîtres et d'interroger le passé. L'influence des tableaux de genre de Murillo, de ses enfants, de ses mendiants, est très sensible dans son œuvre. Quant à Rembrandt, il l'appelle lui-même « le plus extraordinaire des peintres ». Plus tard, d'autres maitres, Poussin, Huysmans de Malines, frapperont vivement

LE THERMOMÈTRE.

D'après une lithographie originale de Decamps, imprimée chez C. Motte, rue des Marais.

cet étrange et impressionnable esprit. Decamps leur doit beaucoup; mais, comme tous les hommes fortement trempés, il sait voir sans être tenté d'imiter, et il possède l'art de conserver son originalité intacte au milieu des influences les plus manifestes. L'étude des maîtres fait perdre aux faibles le peu qu'ils possèdent; elle les jette dans l'imitation et dans le lieu-commun, mais les forts y grandissent. Quand un homme supplée à ce qui lui manque par l'esprit d'autrui, ou, ce qui est pire, par celui de tout le monde, il arrive à faire des œuvres irréprochables, mais qui ne laissent aucun souvenir et ne font aucune impression. C'est le danger d'un temps comme le nôtre. On a tout vu, on sait beaucoup. Une certaine instruction banale, une habileté extrême courent les rues. Malheureusement l'originalité, qui est pour l'artiste ce que le caractère est pour l'homme, manque de plus en plus. Jamais la moyenne du talent n'a été si élevée qu'aujourd'hui, et je ne crois pas qu'il y ait dans l'histoire de l'art beaucoup d'époques aussi pauvres que la nôtre en œuvres vraiment durables.

Le jeune artiste dont on connaît les débuts hésita sans doute un moment sur la route qu'il devait suivre. Les deux grandes écoles de peinture étaient représentées avec éclat. Ingres continuait les traditions romaines avec une élévation et une ténacité qui devaient triompher de l'indifférence et le conduire au succès. Delacroix n'était pas encore célèbre, mais il venait de débuter bruyamment par son tableau de *Dante et Virgile*. Decamps regrettait, assurait-il, de n'avoir pas suivi les enseignements de l'auteur de l'*Apothéose d'Homère*. S'il a voulu dire que les conseils d'Ingres eussent pu développer et affermir son goût, le prémunir contre des excès d'habileté auxquels il n'était que trop enclin, lui éviter des tâtonnements, donner plus de sûreté et de distinction à son dessin, je comprends son regret; mais je ne vais pas au delà, et si Decamps a pensé qu'il eût pu poursuivre avec succès le but dont Ingres s'est approché, je crois qu'une légitime admiration l'abusait. D'ailleurs, en supposant que l'esprit délié de l'auteur des *Cimbres* se fût soumis sans trop de révolte aux enseignements inflexibles d'Ingres, je ne vois pas ce que celui-ci eût fait d'un élève dont il n'aurait probablement pas apprécié le genre de talent. Quoi qu'il en soit, Decamps resta livré à lui-même, et il fit coup sur coup, pendant les dernières années de la Restauration, plusieurs voyages en Orient, en Suisse, en Italie et dans le midi de la France.

VOILA CE QUI VIENT DE PARAÎTRE!

D'après une lithographie originale de Decamps, publiée chez Gihaut frères, le 31 août 1830.

La Suisse ne lui apprit rien, et je ne trouve dans ses premières lithographies que quelques traces assez insignifiantes du séjour qu'il y fit. L'Italie ne répondit pas non plus d'une manière complète à ses aptitudes et à ses goûts. Cette terre classique de la beauté ne convient pas aux natures excessives, et ce qu'il y avait d'entier, de violent, d'exclusif dans l'esprit de Decamps ne devait pas s'arranger du calme, de l'harmonie, de la proportion qui distinguent l'Italie. Le pittoresque ne lui manque cependant pas, et Decamps y a trouvé, outre quelques-uns des motifs de ses plus beaux paysages, de nombreux sujets anecdotiques qu'il a traités avec son talent habituel. On comprend néanmoins qu'un pays où la grandeur est unie à toutes les grâces, où les formes sont précises, toujours élégantes, et revêtues d'une couleur diaphane et magique, comme d'un vêtement léger, soit un contradicteur muet, implacable et incommode pour un homme qui avait certes, et à un très haut degré, le sentiment de la beauté, mais que le bizarre, l'imprévu, tout ce qui a un caractère violent et original, séduisait également. C'est l'Orient qui révéla à Decamps toute la portée de son talent, et qui lui montra qu'il était fait pour peindre autre chose que des singes, des chasseurs et des gamins. Les oppositions extrêmes d'ombre et de lumière, les scènes pittoresques, les figures étranges, la vivacité, la variété des couleurs et des costumes, toutes les discordances qui s'harmonisent si merveilleusement dans ce pays magique, devaient vivement frapper son imagination de coloriste. D'autre part, la nature sobre de la côte d'Asie, cette mer, ce ciel splendide, les grands horizons du désert, ce que les habitants de cette terre patriarcale ont gardé de la beauté et des habitudes antiques firent une impression profonde et indélébile sur ce qu'on pourrait appeler le *côté poétique* de son talent. Mais ce sentiment vif d'une autre nature et d'un autre art, ce sentiment qui inspire, qui domine la plupart des œuvres de sa maturité, ne se montre encore que par instants et en concurrence avec d'autres préoccupations dans ses premiers ouvrages. Il semble, et c'est un trait bien remarquable de ce bizarre esprit, que Decamps ait laissé pendant longtemps ses meilleures impressions grandir et se développer en silence. Il ne leur emprunte d'abord que des sujets qui ne dépassent guère en importance ceux de ses premiers essais, et tous ses efforts dans cette phase de son développement sont concentrés sur les détails techniques et de métier, si bien qu'on se demande s'il n'a pas confondu un moment le but de l'art avec les

FAMILLE DE MENDIANTS SONNANT A UNE PORTE.

D'après une lithographie originale de Decamps, tirée de la série de douze *Croquis* publiés chez Gihaut frères, en mars 1830 et mars 1831.

moyens qui servent à l'exprimer, et on s'explique alors comment ses meilleurs tableaux ont gardé des traces de ces préoccupations excessives.

Ce n'est du reste pas à ses compositions peintes, mais à ses lithographies et à ses caricatures que Decamps dut d'abord sa popularité. La caricature était en grande vogue à la fin de la Restauration et pendant les années qui suivirent immédiatement la révolution de 1830. Ce genre, qui relève de l'art, puisqu'il en emploie les moyens, est une arme plus encore qu'autre chose. Decamps mania d'emblée cette arme terrible avec une vigueur et une adresse qu'on n'a pas oubliées. Collaborateur du journal *la Caricature*, il se distingua entre Grandville et Charlet. Les caricatures de Decamps portent la marque du maître et n'affaiblissent pas son œuvre. Cependant j'avoue qu'elles me laissent assez froid. Ces compositions ne sont pas gaies; elles sont sarcastiques, spirituelles et amères. D'ailleurs, elles frappent, raillent, ridiculisent des choses qui sont loin de nous et des hommes dont la défaite a été plus complète que l'auteur même ne l'aurait peut-être désiré. Les malheurs ont passé par là. Je ne m'y arrête pas.

Dans les lithographies se retrouvent en germes toutes les qualités qui distinguent Decamps : un dessin arrêté plutôt qu'élégant, la vérité du geste, beaucoup d'intention et de finesse dans l'expression, une excellente distribution des ombres et des lumières. Son crayon vaut à bien des égards son pinceau. Il donna plusieurs planches dans la publication intitulée *Croquis par divers artistes*. Ce sont des souvenirs de voyage, de petits sujets, quelquefois de simples indications. Je vois sur la même feuille un chien, deux chevaux, un enfant nègre fumant une longue pipe, un chien qui court, un soldat en armure; sur une autre, deux Turcs, un pélican, un lion debout, un autre lion assis, d'une superbe tournure; plus loin, des Bernois dans leur costume national, un chalet, un bout de paysage d'Asie avec des chameaux, des charrettes, des paysans, mille preuves vivantes de la curiosité de cet infatigable esprit. Les dix sujets de chasse qu'il publia ensuite ont plus d'importance. Ce sont des scènes complètes dont quelques-unes même ont été peintes. Le paysage, qui joue un très grand rôle dans l'œuvre de Decamps, n'est pas encore large et idéal comme il le sera plus tard; mais la fermeté des terrains, la vigueur, la réalité des premiers plans, dénotent déjà l'homme qui a beaucoup et bien vu, qui est maître de son métier. Decamps s'est également essayé dans la gravure à l'eau-forte, et les planches qu'il a publiées

LE JEU DU TONNEAU.

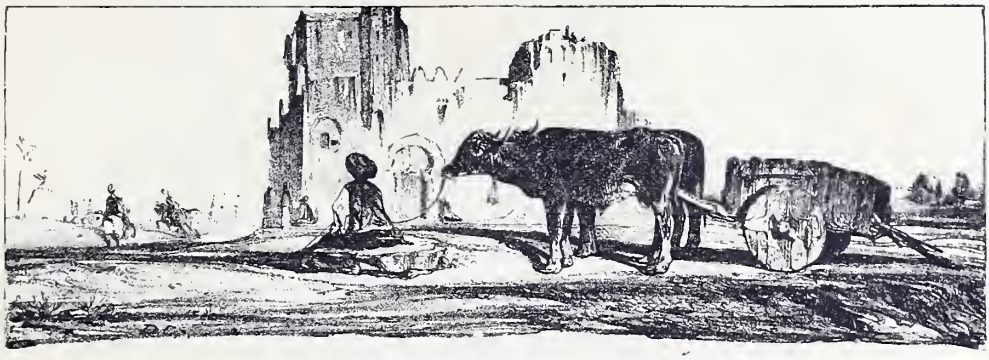
D'après une lithographie par Alophe, publiée dans *l'Artiste*, en 1836.

d'après ses tableaux, le *Corps de garde turc* et les *Anes dans une ville d'Orient*, ne sont pas sans valeur. Je regrette qu'il n'ait pas donné suite à ces essais : la manière admirable dont il comprenait le clair-obscur l'aurait fait réussir dans ce bel art, porté si loin par Rembrandt et remis en honneur par notre génération.

J'en ai à peu près fini avec la partie légère de l'œuvre de Decamps. On ne peut cependant passer sous silence ses scènes de travestissement, dont plusieurs ont été popularisées par la lithographie. Personne n'a oublié ses chiens savants, ses singes de toute espèce, satires vives, spirituelles, mordantes, des ridicules et des travers humains. Le grotesque, la laideur, la grimace ne sont pas sans doute les sujets naturels de l'art : ils lui appartiennent cependant lorsqu'ils sont revêtus des qualités de composition et de dessin qu'on est bien forcé de reconnaître dans tout ce qu'a fait Decamps. Les *Singes experts*, exposés au Salon de 1844, sont peut-être le chef-d'œuvre du genre. La couleur en est fine et légère comme la pensée. On assure que Decamps fit ce tableau par rancune, et sous l'impression de quelque sévérité du jury. La vengeance dépasse l'offense assurément. Le *Singe peintre*, le *Singe se regardant dans un miroir*, les *Singes musiciens*, sont également de spirituelles boutades de cet esprit mordant. Lorsque son talent se fut agrandi et complété, Decamps abandonna presque complètement ce genre de sujets. Il y revint pourtant encore quelquefois. On trouve dans ses deux grands pastels, les *Singes boulangers* et les *Singes charcutiers*, qui datent de ses dernières années, des qualités de premier ordre. Dans les *Singes boulangers* surtout, le comique résultant de l'expression de la fatigue et de l'ennui qu'éprouvent ces fantasques animaux condamnés au plus fastidieux des labeurs est indiqué avec beaucoup de verve et de bonheur.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps



CROQUIS PRIS EN TURQUIE.

D'après une lithographie originale de Decamps.

CHAPITRE II

Influence de l'Orient sur le talent de Decamps. — Son sentiment de la couleur, de la lumière, du clair-obscur. — Ses architectures, ses terrains, ses ciels. — Tableaux de *genre* divers : le *Bûcheron*, le *Chercheur de truffes*, les *Matelots espagnols jouant aux cartes*, les *Joueurs de boule*, le *Jeu du tonneau*, l'*Ivrogne et sa femme*, *Don Quichotte*, le *Marché de Marseille*, le *Bazar turc*, l'*Enfant jouant avec une tortue*, la *Sortie de l'école*, le *Passage du gué*, la *Patrouille à Smyrne*.

En arrivant à la partie la plus importante de l'œuvre de Decamps, il convient d'aller au-devant d'une objection que pourrait soulever la classification adoptée dans cette étude. Cette classification est loin d'être d'une exactitude rigoureuse, mais elle est pourtant naturelle, et, en n'y regardant pas de trop près, elle suit même assez bien l'ordre des temps. Je sais que Decamps a fait dès sa jeunesse de bons tableaux, que d'une autre part il n'a abandonné ni le fusain, ni le pastel, et qu'il a peint des singes jusqu'à la fin de sa vie. Il est certain pourtant que son talent s'est élargi et élevé avec l'âge et les études, et que si, après avoir marqué la place et la valeur relative de ses dessins, de ses lithographies, de ses caricatures, de ses travestissements, on s'occupe d'abord de ses tableaux où l'architecture domine, puis de ses ouvrages de genre proprement dit, pour passer au paysage, qui révèle tout son talent, enfin à ses tableaux de caractère et de style, on ne manquera ni à la logique ni à la vérité.

Les nombreux ouvrages de Decamps où l'architecture tient une place

importante paraissent être avant tout d'ingénieux prétextes pour montrer les ressources d'une palette magique, qui parvient à saisir, à fixer, par des prodiges d'habileté, les modifications les plus délicates de la lumière. Ce mot d'architecture ne doit d'ailleurs pas être pris dans son sens ordinaire. L'architecture n'est pas là pour sa beauté, comme dans les vues de Canaletto, ou dans les paysages de Claude Lorrain; elle n'y est pas non plus pour servir de théâtre à l'action, comme c'est le cas dans les peintures décoratives de l'école vénitienne, et en particulier dans celles de Paul Véronèse. C'est la muraille, grande, nue, muette, projetant son ombre mystérieuse sur les portions du tableau vivement et franchement éclairées. L'ombre portée, héritage des peintres espagnols, pierre angulaire de la doctrine de Decamps, joue là tout son rôle. L'harmonie n'est pas détruite par les contrastes les plus violents; l'œil passe presque sans transition, et sans être blessé, de la lumière la plus ardente, la plus éclatante, à des ombres intenses, transparentes et profondes. Les figures se détachent dans les demi-teintes par des tours de force de science et d'adresse. Ici le sujet importe peu à Decamps : une rue de village en Italie, une cour de ferme en France, un porche d'église avec une mendiante, quelques animaux sur un fumier, un intérieur de boutique à Smyrne ou à Beyrouth, tout lui sert à poursuivre cette lumière, ce protée, dans ses infinies modifications.

Mais c'est bien l'Orient qui a été l'une des sources les plus fécondes de l'inspiration de Decamps. C'est dans les pays où règnent la lumière et les grandes ombres qu'il faut aller pour trouver ces pittoresques murailles dont il a tiré un si admirable parti, ces belles surfaces discrètes à peine percées de quelques ouvertures rongées, égratignées, rapiécées de partout, marbrées de plâtres blancs et de briques rouges, dorées et mordorées comme les arbres sous le soleil des longs étés, qui font penser à ce que dit Jean-Paul du cœur des jeunes filles : « Le cœur des jeunes filles ressemble à ces maisons espagnoles qui ont beaucoup de portes et peu de fenêtres; il est plus facile d'y entrer que de regarder dedans. » Les maisons de l'Orient sont taciturnes et impénétrables comme le peuple qui les habite; rien ne transperce au dehors, rien n'apparaît des mystères du dedans. Chacun des petits trous noirs dont nous aurions fait des fenêtres ressemble à des yeux d'espions qui nous surveillent. C'est par l'architecture et par ce qui s'en rapproche le plus, par les terrains, que Decamps est paysagiste. Dans cet

LES EXPERTS.

Lithographie de Challamel, éditée par *le Charivari*, d'après le tableau de Decamps. (Collection de M. John Siltzer, à Londres.)

ordre de sujets très nombreux dans son œuvre ne lui demandez pas cet assortiment d'arbres, de plantes et d'eaux, d'horizons et de ciels variés qui constitue ordinairement le paysage. Il s'est pris de passion pour les lignes roides et monotones, pour l'aride grandeur des campagnes dépouillées. Aussi faisait-il peu de cas de notre verte nature d'Occident et avait-il peu de goût pour les motifs gracieux et pour les saisons où les plantes et les arbres sont en pleine végétation. Il préférait les tons roux et bruns aux tons verts, et il estimait d'autant plus un arbre qu'il avait moins de feuilles et qu'on en distinguait mieux le squelette, le branchage vigoureux et compliqué. Entré le premier dans cette voie nouvelle, il y est resté le maître, non qu'il ait reproduit avec une exactitude puérile cette nature exceptionnelle, qu'il en ait fait la *vue* et le *portrait* comme le fit plus tard Marilhat, mais il en a pris le caractère qu'il a transporté jusque dans ceux de ses tableaux dont les sujets sont étrangers à ce pays.

Le *Boucher turc*, qui fit une si profonde impression à l'Exposition universelle de 1855, peut servir à caractériser ce genre de peinture, dont l'exécution fait une grande partie du mérite. La maison se détache sur le bleu intense et entier du ciel; le devant de l'échoppe fait saillie et reçoit en plein une lumière blanche qui éblouit et fascine : un chien est couché près de débris sordides et d'une flaque rougeâtre; une chèvre attachée à la porte attend son sort. Quelques pièces de viande d'où découle le sang sont suspendues à l'étal. On aperçoit au fond de la boutique le boucher, bras nus, appuyé au mur et fumant sa longue pipe. Ce tableau mit aux prises les enthousiastes de Decamps et ses détracteurs. Ses éminentes qualités s'y montrent aussi bien que ses exagérations et ses défauts. Cette merveilleuse lumière des pays levantins qu'on boit par les yeux comme un fluide enivrant et subtil est là dans toute sa splendeur; mais le sujet est repoussant, les ombres sont lourdes et noires, l'air circule à peine. On se sent mal à l'aise, écrasé, oppressé. Le but est évidemment dépassé. La nature de Decamps est double. Il est poète, créateur comme personne; il sent avec force et avec netteté; mais il met dans l'exécution de beaucoup de ses ouvrages un acharnement, une ténacité, un souci des détails, une recherche de procédés qui les alourdit, et leur enlève, avec la souplesse et la spontanéité, une grande partie de leur charme. Il n'est ni peintre de genre, ni peintre de style; sa manière est absolument nouvelle, personnelle, originale. Elle est empreinte au plus haut degré du

RETOUR DE LA CHASSE.

D'après une lithographie originale de Decamps, publiée par Gihaut frères, en 1829.

caractère particulier de l'homme; c'est le pittoresque à la fois simplifié et outré, monté jusqu'à un certain niveau qui le rapproche du style. Ses compositions restent profondément gravées dans l'esprit, mais un peu comme une idée fixe qui vous poursuit. L'attention est tendue jusqu'à se briser. Il y a de l'angoisse dans la séduction qu'on éprouve, on demande grâce, et devant certaines toiles de Decamps il me semble que je revois des objets que j'ai déjà vus, mais à travers les hallucinations du sommeil et dans un rêve fiévreux.

Le caractère commun des ouvrages dont je parle est de n'avoir pas de sujets dans le sens ordinaire qu'on attache à ce mot, et le mérite est dans le *rendu* d'objets assez insignifiants en eux-mêmes. L'ouvrier l'emporte sur le poète, la puissance créatrice du peintre ne s'emploie qu'à exprimer avec force et une plus ou moins grande perfection les parties matérielles et extérieures de son art. Le métier devient un but au lieu de rester un moyen, et il n'est pas mis, comme il devrait toujours l'être, au service d'idées intéressantes et définies. Ces murs ne sont là que pour refléter la lumière ou pour projeter des ombres. Les hommes, les animaux qui peuplent ces rues, ces boutiques, n'ont d'autre mission que de faire valoir un ton ou une couleur. Or, la couleur ni le clair-obscur ne peuvent faire le sujet d'un tableau. Ce serait donner trop d'importance à la rhétorique des yeux. Je sais bien que des objets insignifiants ou laids peuvent servir de textes et de sujets à des ouvrages admirables. Certaines natures mortes et beaucoup de tableaux flamands en sont une irrécusable preuve. La transformation que l'esprit et la main de l'artiste font subir aux objets, cette transfiguration qui constitue l'art, s'applique à tout, aussi bien à la dégradation de la lumière, à l'éclat des couleurs, qu'à la composition, au caractère, à l'expression. J'admire Decamps, même lorsqu'il ne semble, pour ainsi dire, occupé que des parties secondaires de son art; je ne conteste pas les qualités excellentes qu'il a mises dans ses tableaux les plus insignifiants, et cependant j'ai hâte de quitter toutes ces œuvres puissantes et bien souvent charmantes. Je regrette que le peintre n'ait pas appliqué tant de talent, d'esprit, d'efforts infatigables à des sujets d'un ordre plus relevé. Decamps n'a pas fait son temps : il l'a subi. On lui demandait des tours de force, et il ne les a pas épargnés. On s'est adressé à la main de l'artisan consommé, et la main merveilleuse n'a pas toujours consulté le goût et le sentiment de l'artiste. Devant ces tableaux, on est ébloui, mais

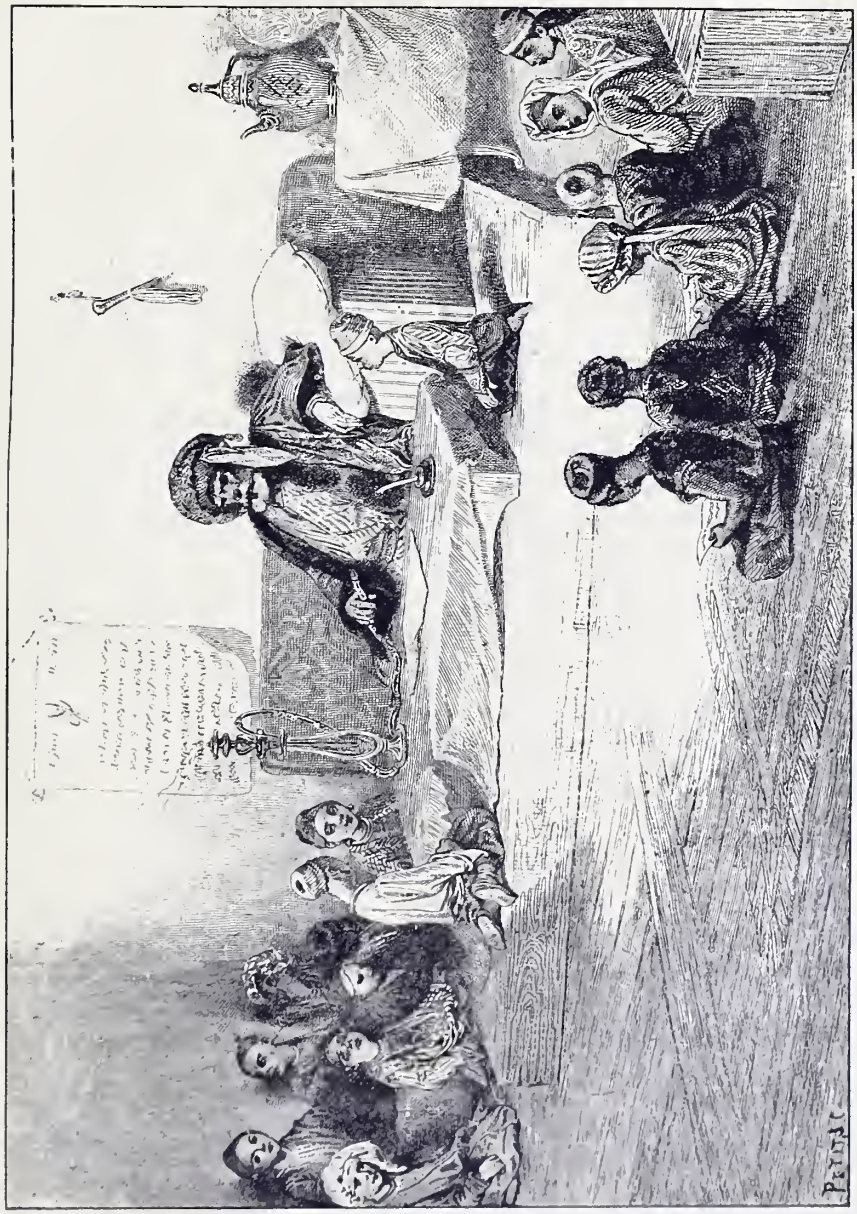
VIEILLE MARCHANDE.

D'après une eau-forte de Veyrassat, publiée dans *l'Artiste*, en 1850.

inquiet : on sent que le matérialisme gagne. Il ne faut pas que l'habit fasse oublier le corps, ni que celui-ci étouffe l'esprit.

On trouve néanmoins, dans quelques-unes des plus humbles compositions de Decamps, le sentiment dramatique, qui est le trait dominant de son génie. A ce point de vue, le *Bûcheron* me paraît surtout remarquable. Le pauvre homme marche péniblement courbé sous son fardeau. Il fait nuit close; l'occident est à peine éclairé d'une faible et dernière lueur. La saison est mauvaise, la campagne lugubre; la journée trop courte n'a pas suffi à son labeur. Il rentre tard et fatigué dans sa cabane solitaire. On sent qu'il ne trouvera au retour ni femme, ni enfants, ni repas préparé, ni feu pour réchauffer ses membres roidis par l'âge et par le froid. Il va finir tristement cette triste journée; il achève avec résignation une longue vie de travail et de misère. Dans la *Mort et le Bûcheron*, la pensée de l'auteur est également exprimée d'une manière saisissante. Le malheureux ne veut pas s'en aller. Accablé de jours, il demande un nouveau délai, et montre à la Mort son fagot qu'il veut rapporter au logis. On n'en a jamais fini avec l'espérance. Le paysage, à peine indiqué, est lui-même triste et sévère. Decamps a souvent montré l'homme aux prises avec l'adversité. Il excelle à rendre les scènes pathétiques et à compléter, par les détails et par l'effet général de la composition, l'impression qu'il veut produire. Cette concordance parfaite de l'homme avec la nature qui l'environne, avec l'air qui l'enveloppe comme un habit taillé pour son corps, est toujours indiquée avec beaucoup de force par cet esprit où la fantaisie la plus libre s'allie à la plus inflexible logique. Qu'on se rappelle le charmant tableau représentant un homme cherchant des truffes : ce n'est que de la musique de village; mais l'air est du cru, et l'instrument d'accord.

Decamps n'est pas moins heureux dans ceux de ses ouvrages où il se rapproche des naturalistes et des Flamands, et dont la vérité fait tous les frais. Dans les *Matelots espagnols jouant aux cartes*, les *Joueurs de boule sur une grève*, le *Jeu du tonneau*, la pensée est arrêtée, définie, facile à saisir, et qu'il l'exprime avec le pinceau, le crayon, le pastel ou les mille moyens qu'il aime à combiner et à confondre, l'œil est satisfait comme l'esprit. Il en est de même dans les compositions où il donne carrière à sa verve railleuse. Je ne citerai que l'*Ivrogne et sa Femme* et les sujets empruntés à l'histoire de don Quichotte, qu'il a retournée dans tous les sens. Je ne crois pas que l'illustre *hidalgo* de la Manche et son



UNE ÉCOLE EN TURQUIE.

D'après une gravure au burin par Dupont, publiée, en 1835, dans *l'Artiste*.

ami Sancho aient jamais été représentés avec plus de verve et d'esprit.

Au-dessus des compositions que je viens d'analyser se place un groupe d'ouvrages qui, par les dimensions et la nature des sujets, appartiennent encore au genre sans doute, mais qu'une pensée forte ou poétique, une facture plus large et plus sobre en distinguent. On pourrait définir la peinture de genre une peinture à laquelle manquent en tout ou en partie les grandes qualités de l'art, l'importance et l'élévation du sujet, la force, la noblesse de la composition, la beauté des types, des gestes, des ajustements, mais qui rachète son infériorité par la vérité des détails, l'habileté de la facture, l'agrément de la couleur, la justesse de la pantomime, l'arrangement, en un mot, par l'excellence de ce qui dépend avant tout de l'observation et de l'exécution. Un peintre de genre a de l'esprit, du savoir-faire, du talent. Il étonne, intéresse, séduit. Il vend très cher ses tableaux, qui répondent au goût médiocre, aux préoccupations habituelles de la foule; il n'émeut pas, il n'est pour rien dans ces nombreuses et admirables créations du génie qui de siècle en siècle peuplent l'imagination de ceux qui savent et qui pensent. A cet égard, Decamps est plus qu'un peintre de genre. Il est à la fois sur le terrain le plus réel et dans l'idéal, et avant d'aller plus loin il importait de faire cette observation, qui s'applique du plus au moins à tous ses ouvrages.

Dans le *Bazar turc* et dans le *Marché de Marseille*, les scènes sont importantes, compliquées d'incidents; les personnages divers de races, de costumes, d'états. Le sujet du tableau, c'est la foule; son unité est dans la justesse et l'homogénéité de l'effet général. Dans le *Marché de Marseille*, on entend toutes ces femmes qui vendent et achètent se disputer, médire, et bavarder. Les gestes et les pantomimes sont bien observés et rendus avec malice et finesse. La lumière est distribuée avec beaucoup de discernement. C'est une composition d'ordre moyen, qui n'a ni la richesse ni le ressort qui se trouvent dans d'autres ouvrages de Decamps, d'ailleurs moins importants. Le *Bazar turc*, au contraire, est l'un de ses meilleurs tableaux de genre. Dans le fond, au bout d'une rue étroite, on aperçoit le ciel et la mer. Le soleil allègre du matin se glisse entre les maisons et à travers les nattes et les toiles. Il dessine sur les murs, sur les groupes, sur les marchandises étalées, ses capricieuses et éclatantes fantaisies. Les ombres elles-mêmes sont transparentes comme des voiles légers. Tous les personnages de races diverses, Arméniens, Turcs, Grecs des îles, Maltais, Juifs, ont leurs physionomies, leurs costumes, leurs

LA SORTIE DE L'ÉCOLE.

Tableau de la collection de Mme Adolphe Moreau.

gestes caractéristiques. On les a vus; on les entend discuter, marchander, crier dans toutes les langues et sur tous les tons. Cette foule vivante se meut dans une atmosphère gaie et limpide. La couleur est franche, vive, sans tons criards, et l'impression que produit cette composition tout anecdotique a beaucoup de force et d'unité.

Dans ses tableaux d'enfants, l'*École juive,* les *Enfants jouant avec une tortue*, la *Sortie de l'école,* le talent de Decamps se montre sous un aspect nouveau. La figure humaine est étudiée de plus près; la composition, réduite à quelques personnages principaux, se meut dans un clair-obscur habile comme toujours, mais plus léger et plus discret : elle ne tire pas seulement sa valeur de l'effet général et des groupes de personnages perdus dans la demi-teinte; des physionomies arrêtées, expressives, lui donnent une signification nette et un accent précis. Dans les *Enfants jouant avec une tortue,* le sujet, simple en lui-même, est traité avec simplicité. Le paysage, large et bien composé, soutient et fait valoir la scène principale. A gauche, est un puits recouvert d'une construction le long de laquelle grimpe une vigne; à droite, quelques fabriques et des arbres pleins de légèreté et de distinction; dans le fond, les collines d'Anatolie qui s'étagent sur un ciel du soir. L'un des enfants est appuyé sur le rebord de l'auge du puits, le second est accoudé sur la pierre qui la supporte. Il ne prend aucune part à ce qui se passe. Sa tête, penchée sur sa main, a bien l'expression rêveuse et absorbée des enfants qui ne pensent à rien. Le troisième, assis sur la même pierre, regarde avec la plus sérieuse attention la tortue qui s'avance péniblement vers son camarade, appuyé des genoux et des coudes sur le sol. Comme peinture, ce charmant ouvrage n'est pas parfait; mais la composition est si ingénieuse, que la lithographie a pu lui conserver toute sa valeur.

Dans *Une École en Turquie,* les enfants s'ennuient et voudraient bien s'en aller. Le pédagogue est vieux, sévère, et plus laid que de raison. Je soupçonne Decamps d'avoir pensé en le faisant à ce magister de village qu'il détestait dans son enfance et qui « a vu plus souvent ses talons que son visage ». Mais quelle variété, quelle vivacité d'expressions et de mouvements! Comme tous ces petits bonshommes ont déjà leurs caractères et leurs passions! La *Sortie de l'école* est, dans cet ordre de sujets, le chef-d'œuvre de Decamps. La composition, plus spontanée que d'ordinaire, est excellente. Quant à la couleur, elle est vive, gaie et chaude, sans dureté, d'une harmonie parfaite, merveilleuse en un mot. Je ne

ENFANTS TURCS.

D'après une lithographie d'Eugène Le Roux, publiée, en 1843, dans *les Beaux-Arts* de Curmer.

crois pas qu'on puisse rien reprocher à ce charmant ouvrage. Le fond du tableau est occupé presque en entier par un mur de maison. La porte est à demi ouverte, et l'on aperçoit le maître d'école qui a suivi les enfants jusqu'au seuil. L'essaim joyeux se disperse dans tous les sens. Les gamins de Turquie ressemblent aux gamins de France; ils se poussent, se querellent, se culbutent. On entend leurs cris et leurs éclats de rire. Ils ont bien toute la gaieté, l'espièglerie, le naturel de leur âge, et l'expansion de vie et de mouvement qui succède à l'immobilité forcée de la classe. Les moindres nuances de ces physionomies mobiles sont saisies et fixées avec un bonheur et une vérité qu'il n'est pas possible de dépasser. Decamps ne voit pas l'homme en beau. Il le représente volontiers pauvre, déguenillé, pervers, rongé de vermine et de misère, luttant avec l'adversité. Il préfère les mouvements violents des passions extrêmes, les gestes fortement accusés, les scènes tumultueuses, à la beauté calme, à l'harmonie des lignes et des groupes, à l'expression des sentiments affectueux; mais il aime et comprend les enfants. Est-ce parce qu'ils ont la grâce, la mobilité, la malice des petits animaux? Tout en expliquant ainsi la préférence du peintre, on peut lui trouver, je le crois, une autre et plus sérieuse raison. Chez l'enfant, la forme humaine est encore vague, indéterminée; elle permet certaines incorrections, certaines fantaisies de dessin qui choqueraient dans la figure de l'adulte. J'ai dit que les études professionnelles de Decamps avaient été incomplètes. Il y avait peut-être dans sa réserve une prudence honnête et habile, une juste appréciation de ses forces, que je ne veux pas blâmer. La figure humaine contient et résume toutes les beautés; mais il faut être bien ignorant ou bien sûr de soi-même pour l'aborder franchement et sans hésitation. Decamps détestait l'*à peu près*, et avec la conscience qu'il mettait en tout, il ne se permettait pas les escamotages que d'autres ne se font pas faute de pratiquer. Il préférait s'en tenir aux formes qu'il possédait, aux expressions fortes et accusées qu'il comprenait et qu'il exprimait facilement par des gestes, des attitudes, des physionomies à demi noyées dans le clair-obscur.

Il est une qualité, celle que je prise chez Rubens à l'égal de son incomparable couleur — le mouvement, — qui se trouve au plus haut degré dans la plupart des tableaux de genre de Decamps. Qu'on se rappelle le *Passage du gué* et la *Ronde de Smyrne*. La peinture exprime sans doute mieux, plus facilement et avec plus de liberté que la sculpture, l'action, le mouvement. Ces deux arts ont cependant des lois com-

PAYSAN ITALIEN ALLUMANT SA PIPE.

D'après une lithographie de M. Jules Laurens, publiée dans *le Salon*.

munes dont ils ne sauraient s'écarter. La scène doit être vivante; il faut que les personnages se meuvent, agissent, expriment des émotions, des sentiments, des passions; mais il faut en même temps que ces mouvements s'accordent entre eux, que, tout en conservant leur vivacité et leur accent particulier, ils concourent à l'effet général, et ne nuisent ni à la perfection des lignes et des groupes, ni à la beauté des attitudes et des expressions. L'harmonie dans le mouvement est une des plus grandes difficultés de la peinture. C'est le triomphe de Rubens, c'est aussi celui de Géricault.

Le *Passage du gué* représente une troupe de cavaliers armés traversant une rivière. Sur le premier plan, les chevaux hésitent et se cabrent; les cavaliers, fermes et droits sur leurs selles, les excitent et les soutiennent de la main et du talon. Hommes et bêtes sont parfaitement dans l'action. Au deuxième plan, les chevaux gravissent la berge; les pieds de devant déjà sur la rive, ils s'écartent et font un dernier effort. Les cavaliers, bien en selle, semblent les alléger par un mouvement plein de justesse et d'intelligence. Cette composition est une des meilleures de Decamps. On peut reprocher au burnous du premier cavalier un ton trop sombre et trop uniforme; mais les personnages, les animaux, les eaux, le ciel, sont traités de main de maître, et l'impression définitive est poétique et excellente.

Dans la *Patrouille à Smyrne,* un pacha placide et obèse, vêtu de rose et monté sur un maigre cheval, galope dans une rue de Smyrne, suivi de piétons armés qui ressemblent autant à des brigands qu'à des soldats. Il y a dans cette course haletante, effrénée, dans le cliquetis des armes qui étincellent, dans les gestes expressifs et violents de ces drôles, dans le bruit de leurs pieds nus sur les dalles, dans leurs cris, une ardeur, une *furia* qui font perdre la tête. Quelques femmes, attirées par le tumulte, se penchent aux étroites fenêtres, et donnent à la scène un dernier trait de vérité. Ce tableau, qui a été fait avec beaucoup de soin, n'est cependant pas d'un aspect agréable. Il y a trop de détails, la couleur est heurtée, les figures se détachent trop durement sur les fonds clairs, et je ne sais pourquoi le mouvement, qui va jusqu'à la frénésie, tout en frappant avec force, ne fait pas une impression franche ni complète. C'est à la fois violent et fatigué. Titien, qui n'était pas, quoi qu'on en pense, un peintre spontané, qui reprenait à plusieurs fois, et à de longs intervalles, ses tableaux, en arrêtait dès

L'ESCALADE.

D'après une lithographie originale de Decamps, publiée par Gihaut frères, en 1829.

l'origine la composition et l'action. Mais il savait ne pas étouffer sous le travail la fraîcheur de sa première pensée, de telle sorte que ses ouvrages les plus achevés ont quelque chose de viril, d'arrêté, de complet qu'ils doivent à sa science, et ils gardent néanmoins le charme, la fraîcheur et la vivacité de la première impression.

Decamps n'est pas seulement un peintre de genre; il est aussi paysagiste, et même peintre de style. Ce sont ces derniers aspects de son talent qui nous permettront de préciser ses plus hautes qualités et son influence sur un grand nombre d'artistes contemporains.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

LE HÉRON.

D'après une eau-forte mêlée de vernis mou, par Louis Marvy.

CHAPITRE III

Decamps paysagiste. — Caractères de ses paysages. — Les Fables de La Fontaine, gravées par Alph. Masson et Louis Marvy : la *Grenouille et le Bœuf*, le *Héron*, le *Meunier, son Fils et l'Ane*, etc. — Le *Diogène*. — Les *Neuf Muses au bain*. — *Saint Jérôme au désert*. — Le *Désert indien*. — Le *Moïse sauvé*. — La *Pêche miraculeuse*.

Le paysage, qui a beaucoup préoccupé notre temps, et qui sera, je crois, dans le domaine des arts, sa plus incontestable gloire, ne date pas d'aujourd'hui. Les maîtres allemands et les maîtres italiens de la Renaissance, les Florentins aussi bien que les Vénitiens, l'ont employé dans les fonds de leurs tableaux avec un discernement et un goût supérieurs; mais chez eux la figure humaine reste le sujet principal, on pourrait dire unique, de leurs compositions. Le paysage lui est subordonné; il ne sert que de théâtre et de complément à la scène principale. Au XVIe siècle, Titien et surtout Giorgione, dans ses admirables tableaux du palais Pitti en particulier, lui donnèrent plus d'importance, et ouvrirent la voie à la

grande école du XVIIe siècle, représentée par Nicolas Poussin et Claude Lorrain. Plus tard, les petits maîtres flamands s'illustrèrent dans le paysage de genre, et y apportèrent la précision du dessin, l'entente du clair-obscur, la merveilleuse couleur qui distinguent tous leurs ouvrages. Paul Potter, Rubens, Rembrandt, Ruysdael, ont également laissé des paysages marqués au coin du génie. Quant aux peintres de genre du XVIIIe siècle français, à l'exception de Joseph Vernet, ils ne paraissent avoir vu la nature qu'à l'Opéra.

C'est à Jean-Jacques Rousseau que notre temps doit une intuition plus complète, plus intime du monde extérieur, une admiration passionnée et un peu maladive pour la nature. L'auteur des *Rêveries* et des *Lettres à M. de Malesherbes* montra le premier, avec une force et une éloquence sublimes, la concordance qui existe entre elle et l'homme, le soulagement et la volupté qu'éprouve l'âme à se plonger dans le sein de cette mère bienfaisante, à lui confier comme à une amie ses anxiétés et ses tourments. Rousseau avait devancé son temps, et c'est au mal dont son cœur et son esprit étaient atteints que nous devons cette révélation précoce d'un sentiment qui n'avait pas sa place au milieu des idées qui régnaient à la fin du XVIIIe siècle. Aussi ces grandes aspirations furent-elles bientôt abandonnées pour ne reparaître que de nos jours. Notre temps les a reprises avec ardeur. Lorsque les idées fortes et généreuses ne portent plus, que les événements humains sont tels qu'ils ne donnent envie ni de les voir, ni de les peindre, l'esprit attristé se plonge avec délices dans cette source, qui reflète vaguement, mais non sans justesse, nos sentiments et nos passions. Il y aurait sans doute mieux à faire, mais c'est ce découragement avoué ou secret qui, en nous portant vers la contemplation de la nature, a dicté les œuvres d'art les plus nombreuses, les mieux senties, et, à bien des égards, les plus caractéristiques de notre âge.

Quoique Decamps ait les aptitudes les plus diverses, quoiqu'il ait réussi à un haut degré dans tous les genres où il s'est essayé, on ne peut regarder ses caricatures, ses petits sujets lithographiés, ses travestissements, et même le plus grand nombre de ses tableaux de genre que comme la monnaie courante, les distractions d'un homme qui a mieux et autre chose à dire. Ce mieux, cette autre chose, on le retrouve, il est vrai, du plus ou moins dans tous ses ouvrages. C'est un accent de grandeur et de mélancolie qui se mêle à toutes ses impressions, un sentiment

DON QUICHOTTE.

D'après une gravure à la manière noire, de Z. Prévost, publiée, en 1839, dans *l'Artiste*.

très vif de certaines beautés, un goût qui n'est pas toujours pur, mais qui n'est jamais vulgaire, l'art de s'approprier tous les objets qu'il représente, de les marquer d'un sceau personnel, original, qui en fait de véritables créations. C'est par là bien plus que par ses procédés, où l'on a voulu voir une révolution, et dont on s'est trop occupé, que Decamps est égal ou supérieur aux plus grands artistes contemporains. Il est créateur; mais les préoccupations mesquines, multiples, dissolvantes de son époque l'ont souvent détourné de sa voie, et c'est à l'étude du paysage qu'il doit d'être souvent parvenu à la compréhension de ce qu'il y a de plus élevé dans l'art. Les beautés calmes, simples, invariables de la nature se sont emparées de son esprit, et l'ont aidé à voir en lui-même les meilleurs côtés de son talent. On ne reste d'ailleurs dans la peinture de genre que lorsqu'on ne peut pas faire autrement : on y est retenu soit par des aptitudes particulières, soit par les exigences du public; mais les esprits médiocres seuls peuvent s'y enfermer, les autres y sont mal à l'aise, et s'en échappent quand et comme ils peuvent.

Les paysages de Decamps sont innombrables, et je n'ai la prétention ni de les décrire ni même de les énumérer; je me borne à indiquer toutes ses études sérieuses, sincères, de Fontainebleau, d'Orient, du midi de la France, qu'il comprend, qu'il aime et regarde avec raison comme un des pays les plus beaux et les plus inconnus du monde. C'est à la Provence et à l'Italie qu'il doit quelques-uns de ses meilleurs paysages d'ordre moyen : la *Villa Panfili*, plusieurs de ses fables reproduites à l'*aquatinta* par Marvy, la *Grenouille et le Bœuf;* le *Héron;* le *Meunier, son Fils et l'Ane.* Il a pris sur les côtes de l'Asie Mineure et dans les îles de l'Archipel les sujets de ces marines qui ont tant de limpidité, de charme et d'éclat. Ces beaux ouvrages, qui appartiennent pour la plupart à la première partie de sa carrière, ont quelque chose de moins accentué et de moins magistral que ce qu'il a fait plus tard, mais ils ont plus de grâce et d'élégante distinction. On y sent quelque influence de Bonington, et ils ne sont pas sans rapport avec les meilleurs tableaux de Roqueplan. C'est à ses paysages historiques que je préfère m'arrêter, parce que j'y trouve son talent dans toute sa force et avec toute son originalité.

Le *Diogène* est un dessin du plus grand style; je ne crois pas qu'il ait jamais été peint. Cette composition, si émouvante dans sa simplicité, aurait cependant fait un admirable tableau; mais il ne faut pas disputer sur ce point avec Decamps. Il applique quelquefois toutes les ressources

KIOSQUE AU BORD D'UNE RIVIÈRE.

D'après une lithographie originale de Decamps, éditée par Gihaut frères, en mars 1831.

de son habileté à des sujets d'une médiocre importance; dans d'autres cas, il se sert du fusain, de l'aquarelle ou du pastel pour exprimer ses idées les plus sérieuses, les plus pathétiques, les plus élevées. Faut-il se plaindre de ces bizarreries? L'artiste doit-il compte au public des moyens qu'il emploie pour l'émouvoir ou pour le charmer? Je ne le pense pas. J'avoue cependant que je regrette l'usage qu'a fait Decamps, dans quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, de procédés qui n'ont pas fait leurs preuves, et dont on peut suspecter la solidité et la durée. L'exemple de Léonard de Vinci devrait rendre timide à l'égard des expériences et des innovations en semblable matière.

La belle et charmante composition des *Muses au bain* est une aquarelle rehaussée de gouache et un peu alourdie par le travail. M. Français en a fait une excellente lithographie qui l'a rendue populaire, et je me bornerai à rappeler les traits principaux de la composition. L'eau d'un lac arrive jusqu'au premier plan du tableau. Les baigneuses sont près du bord opposé; les figures sont d'un excellent dessin; le groupe lui-même, éclairé d'un vif rayon, est disposé de la manière la plus heureuse. Le reste du tableau est noyé dans l'ombre projetée par la colline et les grands arbres du fond. Ce poétique ouvrage, où il faut remarquer la concordance parfaite des figures et du paysage, a une grâce élevée, une innocence, un charme inexprimables. La composition du *Diogène* est sans doute plus sévère, elle a plus de grandeur et elle émeut plus fortement; mais dans les *Muses*, l'importance des figures est telle, le dessin du paysage a tant de largeur, d'élégance et de pureté, qu'il me paraît impossible de ne voir qu'un tableau de genre dans ce bel ouvrage.

Je rapproche des *Muses* un grand paysage qui peut leur servir de contre-partie. Ce n'est plus la jeunesse, la vie, la gaieté. On n'entend plus ni les chants, ni les éclats de rire, ni les propos joyeux. Au premier plan, c'est encore un lac; mais l'eau est morne et plombée. Une barque passe en fuyant devant un tombeau ombragé de grands arbres, qui se trouve sur la rive opposée. Le fond est montagneux; les premières pentes sont couvertes d'ombres profondes. En arrière se dressent d'autres collines bleues et éclairées. Le ciel qu'on voit à peine dans l'échancrure des montagnes est marbré de fauve et d'orange. Ce tableau, d'un très grand caractère, n'est pas d'une exécution parfaite. On voit qu'il a été composé et peint sous l'empire de préoccupations douloureuses. L'impression qu'il produit est poignante, et je trouve là encore

LES NEUF MUSES AU BAIN.

D'après une lithographie de M. Français, publiée dans *les Artistes Contemporains,* recueil imprimé et édité par M. Bertauts.

une preuve de la manière forte dont sent et pense Decamps, du talent avec lequel il sait faire partager et comprendre ses idées et ses sentiments.

Le *Saint Jérôme au désert,* grand fusain, peint à l'huile après coup, est un des chefs-d'œuvre de Decamps. Je ne crois pas qu'il ait jamais donné plus d'accent et de grandeur au paysage, ni plus de caractère à la figure humaine. Le premier plan de ce tableau est revêtu d'une ombre transparente et profonde, qui fait valoir la partie plus éclairée où se trouve le saint en prière devant la croix. Les rochers qui arrêtent l'œil sont couverts à gauche d'une sombre végétation. A droite, un grand lion se détache en profil sur le ciel immense, profond, obscur, rayé de lueurs orange. La figure du saint est à peine éclairée, et quelques éclats de lumière indiquent seuls la couleur rouge de son vêtement ; mais ce qu'on en voit a tant de justesse et de signification, qu'on la devine et qu'on la comprend. Devant cette grande conception, on ne peut s'empêcher de regretter le temps et le talent que Decamps a dépensés à des ouvrages charmants, mais comparativement frivoles.

Decamps a fait, sur les ailes de l'imagination seulement, à ce que je crois, un voyage dans les Indes, mais Jacquemont ne désavouerait pas le bel ouvrage qu'il en a rapporté. Le *Désert indien* représente d'une manière saisissante cette terre hostile à l'homme, ces immensités dépeuplées, *inania regna,* où la bête et la plante peuvent seules vivre : une plaine sans bornes, quelques palmiers, des collines basses, un ciel d'une poésie étrange tout mêlé de tons fauves et bruns; au premier plan, au bord d'une mare, un tigre et un éléphant. Cet éléphant est une des créations les plus extraordinaires que je connaisse. Les oreilles étendues, la tête agrandie par la trompe qui se perd dans l'ombre du corps, dissimulé lui-même dans le raccourci, les jambes plantées comme des colonnes, se détachant de toute sa hauteur sur le ciel, descendant par son ombre dans la mare jusqu'au bas de la toile, remplissant ainsi à lui seul toute la hauteur du tableau, cet animal gigantesque, chimérique, est cependant d'une incroyable réalité. Un naturaliste y trouverait peut-être quelque chose à blâmer; le poète et l'artiste ne peuvent qu'applaudir. Tous les détails sont hardiment sacrifiés aux traits importants de la figure. L'impression est simple et complète; l'attention ne s'égare pas sur ce qui est inutile, secondaire, sans signification et par conséquent sans valeur réelle. C'est là de la peinture du plus grand

ENVIRONS DE SMYRNE.

D'après une eau-forte relevée de burin, de Ch. Carrey, publiée, en 1850, par *l'Artiste*.

caractère, et Decamps a tiré d'un sujet qui semble d'un médiocre intérêt une des meilleures pages de son œuvre.

Deux tableaux excellents, le *Moïse sauvé* et la *Pêche miraculeuse*, sont déjà sur la limite du paysage historique et appartiennent par quelques points au *style* proprement dit. Les personnages ne sont pas importants, dans ce sens qu'ils ne dominent pas la composition, mais ils sont traités avec une largeur et dans un caractère qui ne permettent pas de les rapporter à la peinture de genre. Les fonds ont de la grandeur; l'effet général est calculé pour faire valoir les scènes principales, sur lesquelles l'intérêt se porte sans hésitation. Claude Lorrain lui-même n'a rien fait de plus lumineux et de plus éclatant que la *Pêche miraculeuse*. C'est vers le soir. Le soleil est perdu dans les brumes embrasées du lac de Génésareth. On aperçoit au loin la rive opposée, entourée de montagnes d'un gris bleuâtre, d'une distinction et d'une finesse extrêmes. A droite, et en avant, la foule admire le miracle; à gauche sont d'autres personnages et deux cavaliers armés, d'un dessin grand, hardi, frappant. La barque, rapprochée du bord, se perd dans l'ombre du rivage. Les pêcheurs, penchés jusque près de l'eau, en s'efforçant de retirer leurs filets, laissent toute la place au Christ, seul debout, et qui se détache sur le fond clair et chaud du tableau. Sans trop insister sur les tours de force et sur les difficultés vaincues, qui intéressent les artistes plus que le public, il est bon de faire remarquer le cheval blanc du premier cavalier, qui, tout en étant du même ton et de la même valeur que l'eau du lac, s'en détache cependant avec une netteté parfaite.

Dans le *Moïse sauvé*, les caractères qui distinguent la peinture historique sont encore mieux marqués que dans la *Pêche miraculeuse*. Le paysage est splendide, mais il est disposé de manière à ramener et à concentrer l'attention sur le groupe principal, si bien que, malgré son importance, on ne le voit qu'après coup et par réflexion. La berge du fleuve, haute et rocheuse, est dans l'ombre. Les seconds plans à droite et à gauche sont également obscurs. Toute la lumière est portée sur le groupe des jeunes filles, nobles, élégantes, admirablement disposées, et qui sont parmi les meilleures figures de Decamps. La fille de Pharaon en particulier, vêtue de blanc et inclinée pour recevoir l'enfant, est d'une jeunesse et d'une poésie charmantes. Le fond montagneux, éclairé d'une lumière matinale et tranquille, est une des plus belles conceptions qu'on puisse imaginer. Ce tableau, d'une excellente composition, d'un dessin

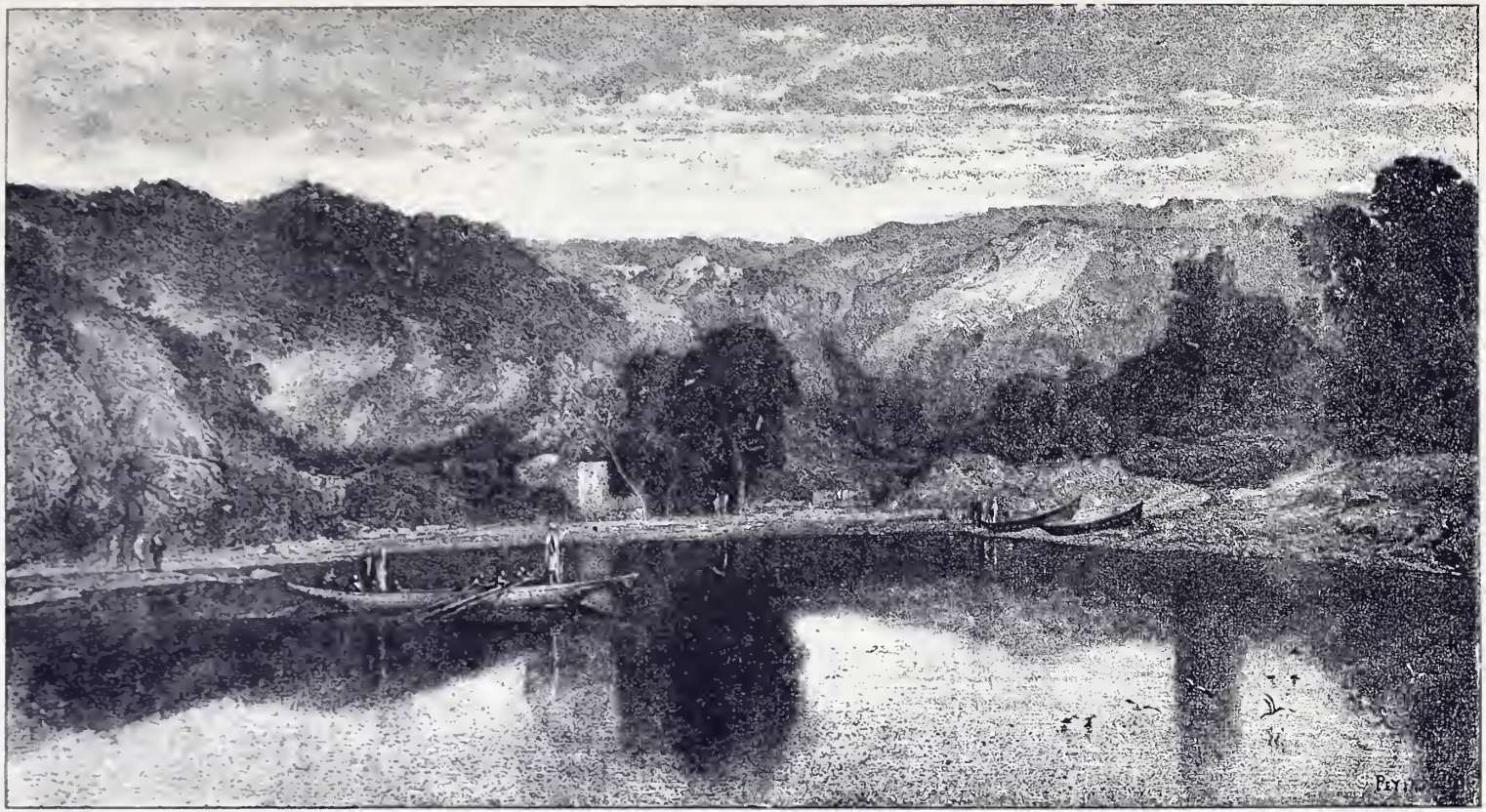
PAYSAGE.

Reproduction d'une planche de Louis Marvy. (Collection Paul Périer.)

large et correct, d'une couleur presque parfaite, est un véritable joyau. On pourrait lui reprocher quelque chose de cerné et de trop marqué dans les contours; mais j'éprouve vraiment quelque honte à relever d'aussi légères imperfections dans ce gracieux et admirable ouvrage.

C'est plus que jamais en parlant des tableaux de caractère de Decamps qu'il est nécessaire de rappeler qu'un talent aussi original, qui s'est développé dans des conditions toutes spéciales, ne peut être jugé qu'en lui-même, et sans tenir compte des préférences personnelles, des traditions ou des systèmes. Decamps n'a point appris son art dans les écoles; il combattait avec son crayon à l'âge où d'autres dessinent d'après l'antique ou le modèle, forment et développent leur goût par des études régulières. Il a parlé patois dans son enfance, et si sa langue est éloquente, elle n'est ni toujours élégante, ni toujours correcte. Sa voix a su trouver des accents magiques, qui émeuvent et qui passionnent; mais elle a gardé des bégayements et l'accent du terroir. Decamps a reçu des maîtres tout ce qu'une étude intelligente et obstinée, mais irrégulière et tardive, peut donner. Il sait par cœur Rembrandt, Murillo, Poussin et les autres. Cependant, préoccupé à l'origine des questions relatives au métier, attiré par un goût décidé vers le pittoresque, s'arrêtant volontiers au détail et à l'anecdote, aimant non seulement la beauté, mais les effets bizarres, inattendus, et jusqu'aux jeux de l'esprit, où il excelle, ses habitudes premières ont laissé des traces sensibles et regrettables dans ses meilleurs ouvrages. Decamps n'est presque jamais irréprochable, et on aurait souvent beau jeu à le trouver en défaut. Je n'admire certes pas ses imperfections, et ma sympathie pour son talent ne me porte pas à les celer. Ses défauts, que je vois, ne m'empêchent pas d'apprécier ses éminentes et rares qualités. La saveur un peu âpre de son talent ne me déplaît pas, et je préfère de beaucoup ses moindres ouvrages, quelque incomplets qu'ils soient, aux irréprochables niaiseries qu'on nous donne tous les jours pour des chefs-d'œuvre.

Decamps s'explique lui-même sur le goût qu'il eut de tout temps pour la peinture de style, sur les tentatives qu'il fit à plusieurs reprises et de plus en plus dans ce sens. « J'essayai divers genres... Lorsque j'exposai cette grande esquisse de la *Défaite des Cimbres*, je pensai fournir là un aperçu de ce que je pourrais concevoir ou faire. Quelques-uns, le petit nombre, la parcelle, approuvèrent fort; mais la multitude, l'immense majorité qui fait la loi, n'y put voir qu'un gâchis, un hachis,

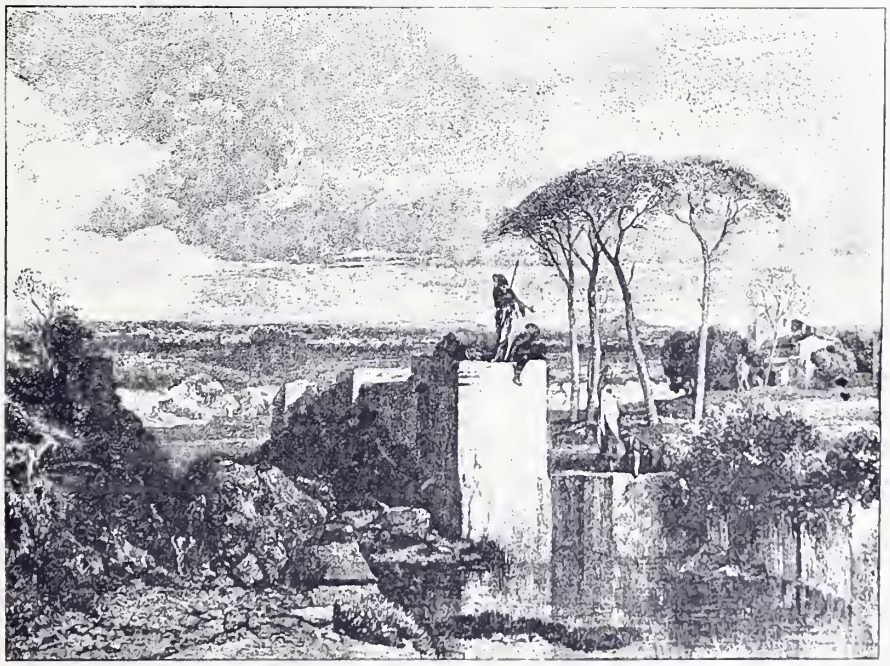


LE CHRIST TRAVERSANT LE LAC DE GÉNÉSARETH.

D'après une lithographie de M. Jules Laurens.

suivant l'expression d'un peintre alors célèbre, et que la France aujourd'hui regrette, à ce que j'ai lu quelque part... Je vous ai parlé des *Cimbres* parce que ce sujet était caractéristique de la voie que je comptais suivre; mais le peu d'encouragement que je trouvai d'abord, le caprice, le désir de plaire à tous, que sais-je encore ? m'en ont plus ou moins détourné. Je demeurai claquemuré dans mon atelier, puisque personne ne prenait l'initiative de m'en ouvrir les portes, et, malgré ma répugnance primitive, je fus condamné au tableau de chevalet à perpétuité. Je vis avec chagrin tous mes confrères chargés successivement de quelque travail sur place. Là était mon lot, là était mon aptitude; pour moi, un tableau *à l'effet* était un tableau fait; un tableau de chevalet ne l'est jamais. Et pourtant je forçai ma nature. Sans doute les chétives productions qu'enfantait mon *génie* étaient peu propres à donner de mon imagination une idée bien relevée. Je le sentais, et je donnai le jour en diverses fois à de grands dessins et compositions; mais ce fut en vain... J'exposai, il y a une dizaine d'années, une série de dessins vivement exécutés et par des procédés divers (histoire de Samson). J'espérais démontrer que j'étais susceptible de développement, Ces compositions, très diversifiées de contexture et d'effet, présentaient cependant un ensemble homogène dans sa variété... Les dessins furent fort loués sans doute, au delà même de leur mérite certainement : un amateur distingué me les acheta généreusement; mais ni l'État ni aucun de nos Mécènes opulents n'eurent l'idée de me demander un travail de ce genre. Et pourtant l'esprit d'invention ne me manquait pas, et j'aurais autrefois tiré parti de l'idée la plus saugrenue, si l'on m'eût accordé une salle quelconque. Ce que j'eusse produit eût été fort attaquable, j'en conviens; enfin, organisé d'une manière particulière, ce que j'eusse produit fût un peu sorti de ce système de plafonnage usité... Mais, bah ! avec la prétention de marcher à la tête de tout progrès, nous sommes peut-être le peuple le plus routinier de la terre. Sans me mettre au niveau de cet excellent artiste, j'eus le sort de Barye. Ce génie piquant et original, aux aptitudes et études spéciales, qui eût décoré nos places de monuments uniques dans le monde, se trouva trop heureux de pouvoir formuler ses idées dans les proportions d'un *surtout* d'un usage impossible, et finalement il est triste de constater qu'un talent qui seul peut-être eût pu doter son pays d'un monument vraiment original se vit réduit à la fabrication de serre-papiers. Quant à moi, j'ai la conviction que la nécessité où je

me suis trouvé de ne produire que des tableaux de chevalet m'a totalement détourné de ma voie naturelle... Le mot de l'énigme est qu'il fallait demander, solliciter, se faire appuyer, toutes manœuvres pour lesquelles je n'avais nulle aptitude, non par orgueil, comme on pourrait le supposer, mais par une sorte de honte et de répugnance tout à fait insurmontables[1]. »



PAYSAGE DE SYRIE.

D'après une lithographie de M. Jules Laurens, publiée dans *les Artistes Contemporains*, recueil imprimé et édité par M. Bertauts. (Collection Sir Richard Wallace, Bart., à Londres.)

Ces observations paraissent fondées à bien des égards. Decamps entendait l'effet comme personne, et la bonne entente de l'effet est la condition essentielle de la peinture murale. Il eût sans doute été intéressant de voir un homme aussi habile développer et parfaire les belles compositions dont nous n'avons que les cartons. Cependant la peinture murale a des difficultés particulières que Decamps, avec les ressources d'esprit

1. Docteur Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*.

que nous lui connaissons, eût tournées certainement, mais qu'il n'eût pas, je crois, complètement surmontées. Tous les décorateurs, aussi bien le Ghirlandajo que les Vénitiens et que Raphael, sont d'excellents dessinateurs, et le dessin de Decamps, qui a de très belles qualités, n'est point parfait. Ils peignent dans une gamme claire, vive, légère, qui me paraît être une des nécessités de ce genre; Decamps a presque toujours employé une gamme sombre et un clair-obscur surchargé. Enfin, dans la peinture murale plus que dans toute autre, les détails doivent être sacrifiés, subordonnés aux masses, et, à cet égard encore, la peinture de genre est un mauvais antécédent pour les décorations. Quoi qu'il en soit, et sans vouloir nier des facultés que Decamps n'a pas eu l'occasion d'exercer, ceux de ses ouvrages qui se rapportent à la peinture de style sont très remarquables, et dignes de ce qu'on pouvait attendre de son talent. Ils ne sont pas nombreux, et je les nommerai presque tous.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

CORPS DE GARDE TURC.

Eau-forte originale de Decamps, publiée dans la *Revue des Peintres*, d'après son tableau du Salon de 1834.

CHAPITRE IV

Tableaux de style de Decamps. — La *Défaite des Cimbres*. — Le *Supplice des crochets*. — *Joseph vendu par ses frères*. — *Éliezer et Rebecca*. — *L'Histoire de Samson*. — *Josué arrêtant le soleil*. — Le *Christ au prétoire*. — Succès de Decamps à l'Exposition universelle de 1855. — Ses dernières années. — Son séjour dans le midi de la France et à Fontainebleau. — Affaiblissement de sa santé et de son talent. — Efforts nouveaux : les *Moissonneurs*, la *Fuite de Loth*. — Sa mort. — Son influence sur ses contemporains. — Conclusion.

La *Défaite des Cimbres par Marius* excita, lorsqu'elle fut exposée au Salon de 1834, beaucoup de scandale et des admirations enthousiastes. Aujourd'hui, toutes ces passions sont bien calmées, et on en pourrait dire le plus grand bien ou le plus grand mal sans s'exposer à être lapidé. Cette grande esquisse peinte est d'un effet très dramatique; elle produit une vive impression d'ensemble, mais il n'y faut pas chercher un sujet principal auquel l'esprit puisse s'attacher. La bataille est dans l'air, dans le ciel, dans l'aspect des terrains dévastés, autant au moins que dans les groupes des combattants. Les personnages, qui sont innombrables, mais de très petite dimension, et perdus dans la couleur sombre du tableau,

ne suffisent pas pour expliquer l'action. Les amateurs de stratégie ne trouveront pas là leur compte, et à cet égard la moindre toile de Vernet ferait beaucoup mieux leur affaire. Cependant on sent que la bataille a été terrible, acharnée, et que la déroute est complète. Les longues files de fuyards, les femmes, les enfants, les chariots, se pressent sur le premier plan. De nouvelles bandes surgissent de tous les plis de terrain; des cavaliers demi-nus font un retour offensif contre les Romains vainqueurs, mais on voit déjà que rien ne pourra les sauver. Le paysage, très largement dessiné, a un aspect sinistre qui convient à cette scène de destruction : c'est une campagne aride, déserte, rocheuse. Des collines âpres et pelées s'enfoncent à perte de vue dans un horizon sans limites. Le ciel est sombre, coupé, parallèlement aux terrains, de grands nuages noirs illuminés de lueurs orageuses. Cette composition a beaucoup occupé Decamps. Il en a traité à part, dans des dessins très achevés, plusieurs des épisodes les plus importants. Il est certainement regrettable qu'elle n'ait jamais été exécutée dans de grandes dimensions, d'autant plus que la belle esquisse qu'on en possède a souffert un peu du temps. Les ombres, trop marquées à l'origine, ont noirci, de sorte que l'aspect général de ce dramatique ouvrage est sombre et uniforme, et qu'il a perdu dans quelques parties son harmonie primitive.

Le *Supplice des crochets* est un des plus célèbres parmi les ouvrages dont la place est marquée dans ce groupe. Au premier abord, l'aspect de ce tableau n'est pas agréable. Il est peint dans des tons rouges, durs et heurtés, qui n'ont rien de séduisant; mais l'excellent sentiment du dessin, l'énergie des expressions, le saisissement que cause cette scène d'horreur, rachètent bien des imperfections. La manière dont le sujet est compris rappelle en quelques points les traditions de la peinture de genre. La scène principale n'est pas sur le devant, et l'unité, la simplicité de l'impression résultent bien plus des sentiments exprimés par les spectateurs groupés au bas de la toile que du supplice lui-même. Le tableau est occupé au second plan, dans presque toute sa largeur, par la muraille extérieure d'une ville d'Asie. On aperçoit sur le haut du bastion les exécuteurs qui précipitent les condamnés; l'un de ceux-ci est déjà suspendu aux crochets, et son corps se balance contre la muraille, vivement éclairée. La foule terrifiée, repoussée par les janissaires, contemple avec la stupidité ou la résignation orientales cette horrible exécution. Quelques personnages, parents ou amis des victimes, expriment par leurs gestes

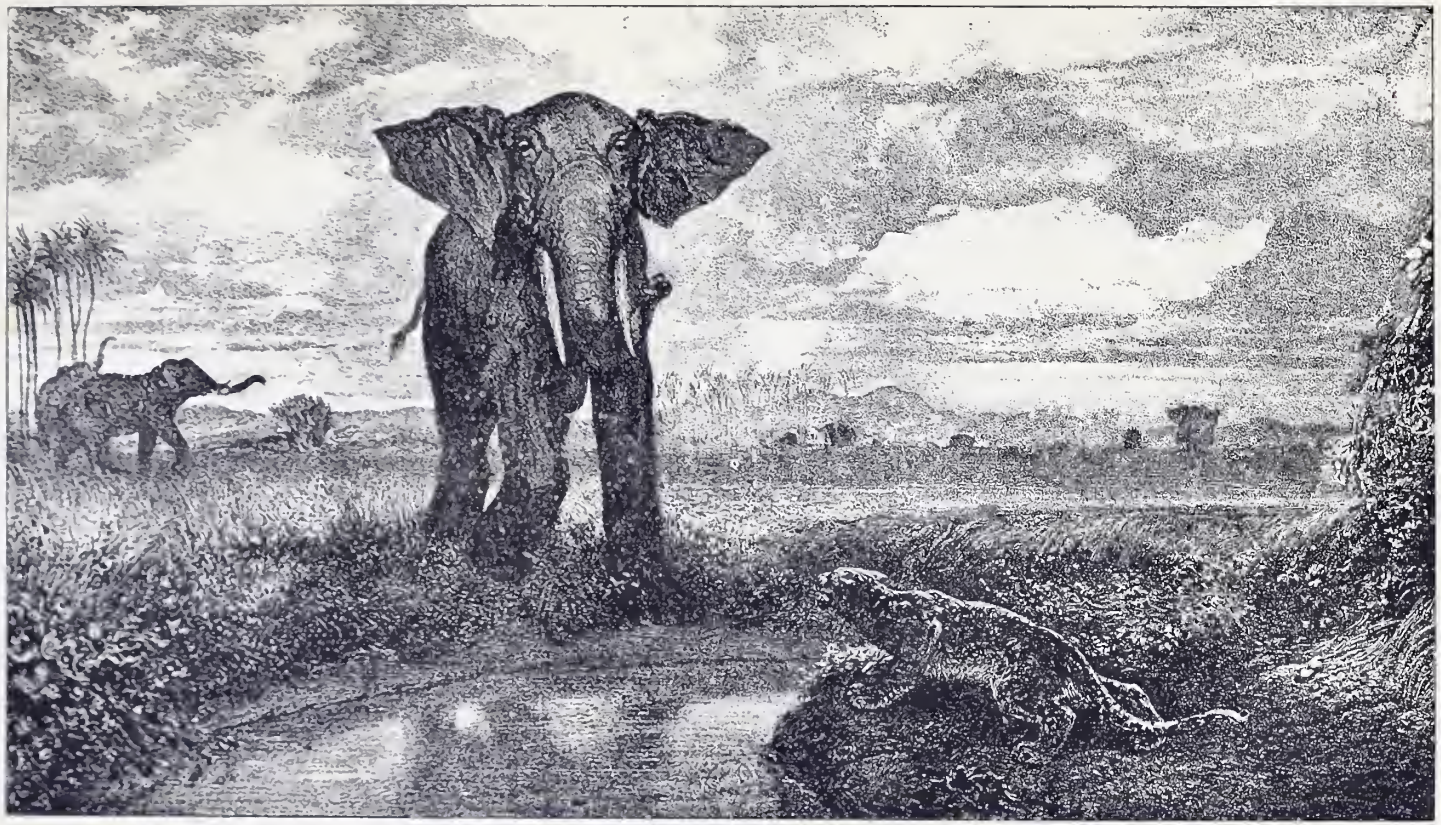
HALTE D'UNE CARAVANE.

D'après une lithographie de Decamps, publiée par Gihaut frères, en mars 1831.

leur douleur et leur désespoir. La donnée de ce tableau étant admise, il faut convenir que Decamps a atteint son but, qui était d'émouvoir violemment.

C'est à l'Orient que Decamps doit le pittoresque, la couleur, toute une veine riche et nouvelle, un genre qu'il a créé, une manière qui lui appartient; il lui doit aussi quelques grandes inspirations qui complètent son œuvre. J'ai souvent eu l'occasion de dire que Decamps est plus qu'un peintre habile et un homme d'esprit. Sa grande et rêveuse imagination a trouvé dans les scènes pastorales de l'Ancien Testament les sujets de quelques-unes de ses compositions les plus belles et les plus émouvantes. La connaissance qu'il a du pays, de ses mœurs, de ses costumes, lui a permis de les traiter d'une manière nouvelle, avec beaucoup d'accent et de réalité. Il n'a vu ni Rebecca, ni Joseph vendu par ses frères, à travers la tradition classique. Il a cherché ses inspirations dans les récits bibliques et dans le pays où se sont passées ces scènes si grandes, si simples, si touchantes, et, chose singulière, s'il a trouvé en puisant aux sources mêmes quelques traits de vérité, négligés par l'école du XVIe siècle et par Poussin, ses observations directes n'ont fait en général que confirmer et justifier de la manière la plus complète les œuvres des maîtres qui l'ont précédé.

La composition de *Joseph vendu par ses frères* étonne au premier abord. Le devant du tableau, occupé par des mouvements de terrain, quelques rochers, une source où une femme puise de l'eau, n'a que peu de rapport avec le sujet principal. Peint dans des tons sombres, ce premier plan sert à faire valoir les fonds; mais cette raison ne me paraît pas suffisante pour le motiver, et on pourrait le retrancher sans dénaturer gravement la composition. Le sujet véritable est relégué au second plan, et j'avoue que j'ai quelque peine à m'expliquer l'utilité de cette manière de composer qu'on retrouve dans la plupart des grands ouvrages de Decamps. On se demande si on a sous les yeux un paysage ou un tableau de figures; l'attention est partagée, et l'impression n'a pas d'unité. Il faut là, comme en toutes choses, prendre un parti absolu et sacrifier sans hésitation les détails secondaires qui doivent être subordonnés. Ces observations faites, et à part le chameau debout qui forme le centre du tableau et relie les groupes de la composition, mais qui a trop d'importance, cet ouvrage est des plus remarquables, et l'on n'a plus qu'à louer. Le Joseph est d'un dessin charmant et d'une extrême élégance; tout le

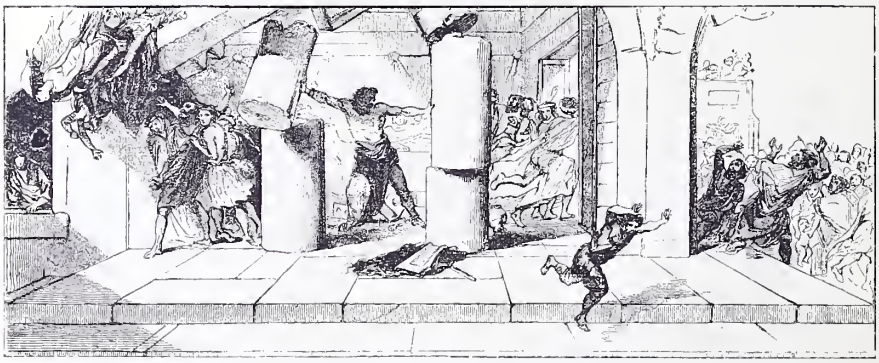


LE DÉSERT INDIEN.

D'après une lithographie d'Eugène Le Roux, publiée dans *les Artistes anciens et modernes*, recueil imprimé et édité par M. Bertauts.

groupe des marchands ismaélites est d'un très bon caractère. Les figures qui se profilent sur le ciel ont une distinction, une pureté dignes des maîtres. Le ciel est d'une profondeur inouïe; le désert montueux de Dothaïm, clair et immense, va rejoindre, par des dégradations infinies, un horizon sans limites. Ce n'est pas le désert sans herbe et sans eau, l'océan de sable; ce n'est pas non plus l'oasis verdoyante : ce sont les grands pâturages intermédiaires où Abraham, Jacob et Laban conduisaient leurs troupeaux, et où l'histoire du monde a commencé.

Éliezer et Rebecca donnent lieu aux mêmes observations. Le premier plan obscur, qui ne sert que de *repoussoir* au sujet, est un hors-d'œuvre,



SAMSON RENVERSE LES COLONNES DE LA SALLE DES FESTINS.
D'après une gravure parue dans l'*Illustration*.

et décidément Decamps emploie trop souvent cet artifice; mais la composition elle-même est excellente. Éliezer incliné, et les bras croisés sur la poitrine, s'avance vers la fille de Bethuel. Cette figure de Rebecca est une des plus poétiques créations de Decamps. C'est bien la fille très agréable, la vierge parfaitement belle dont parle la Genèse. Les jeunes filles qui l'accompagnent, celles qui, plus en arrière, portent des amphores, ont une grâce sérieuse qui émeut et ravit. Je ne veux pas comparer ce tableau à celui de Poussin sur le même sujet, et cependant il m'y a fait penser. Decamps parle une langue qui est à lui et qui ne ressemble pas à celle de son grand devancier; mais les deux ouvrages de ces génies, d'ailleurs si différents, produisent une impression analogue, ce qui me paraît indiquer que les deux maîtres ont compris avec sincérité et sim-

SAMSON, ASSIS SUR UN BLOC DE PIERRE, REGARDE L'INCENDIE QUI S'ALLUME DEVANT LUI.

D'après le tableau de Decamps du Salon de 1845.

plicité l'un des plus charmants motifs de la poésie et de l'histoire.

Mais de tous les sujets que Decamps a empruntés à l'Ancien Testament, celui de Samson me paraît convenir mieux que tout autre à son talent. La vie de Samson forme une suite d'aventures où la grandeur et le drame coudoient l'*humour* et presque le burlesque. Cet Hercule biblique, qui se venge de ses ennemis en en tuant mille avec une mâchoire, qui assassine et dévalise des passants pour payer ses paris, ce juge en Israël qui, vaincu par la volupté, livre son secret à une courtisane, présente, à côté de sa signification précise et historique, un sens symbolique qui devait frapper et séduire Decamps. Ces admirables cartons ont plus qu'aucun des autres ouvrages de Decamps les traits caractéristiques de son talent, la verve, la fantaisie, l'expression vraie, fortement accusée de sentiments très divers, depuis l'esprit et la raillerie jusqu'au pathétique le plus émouvant. Tout est coordonné, logique, nécessaire dans ces compositions si larges et si variées, où le plus imperturbable bon sens donne une incroyable réalité à des conceptions presque chimériques. Il suffit de rappeler en passant ces ciels magiques, un peu alourdis par l'exécution, où semblent se réfléchir le sens et l'émotion des scènes qui se passent sur la terre. Decamps dessine un nuage et compose un ciel avec autant de soin qu'une figure, et personne n'a peut-être compris aussi bien que lui la signification et la beauté de ces formes légères, et à quel degré elles peuvent servir à compléter le sens d'une composition. La figure de Samson est une des plus originales et des meilleures de son œuvre. Elle revient neuf fois dans ces cartons, toujours identique, toujours animée de passions et de sentiments différents. Dans le *Samson déchirant un lion*, c'est la force brutale d'une jeunesse héroïque. Dans le *Combat contre les Philistins*, le jeune homme, armé de sa mâchoire d'âne, bondissant au milieu de ses ennemis, semble animé d'une ardeur et d'une vigueur surhumaines. L'incendie rappelle trop la manière de Poussin, mais la figure de Samson, assis au premier plan sur un bout de rocher, tenant son pied gauche de sa main droite, suivant l'usage oriental, et contemplant d'un air railleur le succès de son extravagante invention, est d'une beauté et d'une puissance extraordinaires. Cependant, c'est surtout dans le *Samson tournant la meule* que Decamps me paraît avoir résumé et concentré ses plus fortes et ses plus hautes qualités. La scène se passe entre trois personnages : Samson, l'esclave armé d'un bâton, chargé de hâter son travail, et un rat qui se chauffe au soleil. Le jour

entre par la porte grande ouverte. Cet homme attaché à sa meule comme un bœuf, courbé sur son madrier, enchaîné, aveugle, bafoué, esclave d'un esclave, cet homme qui s'est stupidement confié à la femme « qui l'endormait sur ses genoux et faisait reposer sa tête sur son sein », pleure de ses yeux crevés d'inutiles larmes de rage. Dans son impuis-

CORPS DE GARDE TURC.
D'après une eau-forte de François Flameng.

sance présente, il songe à sa vigueur passée, qu'il ne retrouvera qu'un instant, par un effort suprême, pour la vengeance et pour la destruction.

Le *Josué arrêtant le soleil* et le *Christ au prétoire* montrent avec plus d'éclat encore peut-être les aptitudes de Decamps pour la peinture de style. Le *Josué* est une très vaste composition, malheureusement inachevée. On en possède cependant un grand carton qui la complète et

permet de la juger. La nuit qui tombe a suspendu la bataille et arrêté pour un moment le carnage. La mêlée a été terrible; l'armée des sept rois amorrhéens est battue, mais elle n'est pas détruite. Josué, les mains étendues, se tourne vers le soleil, qui descend derrière les murs de Gabaon. Toute la scène est éclairée d'une lumière effrayante, sinistre, dans laquelle se meuvent en tous sens des groupes de combattants. Les trompettes qui se trouvent en arrière de Josué, et qui rallient les soldats pour un dernier effort, sont du plus grand style. A gauche, sur le devant, un jeune homme qui lève les bras vers le soleil est admirable de mouvement et de tournure. Cette lutte a quelque chose de gigantesque, d'acharné, qui ne rappelle pas les batailles bien ordonnées de Vernet. Il faut y chercher ce que Decamps a voulu y mettre, — le mouvement. l'énergie, la couleur, la vie en un mot.

Le *Christ au prétoire* est, je crois, le plus complet des grands ouvrages de Decamps. Il a voulu aborder une fois cette figure presque impossible du Christ, et il a choisi avec discernement la scène qui permettait le mieux le développement de ses qualités énergiques. Ce n'est pas le Christ miséricordieux qui relève Madeleine, ni le Christ accablé et succombant de la montagne des Oliviers, ni le Christ mystique de la Cène : c'est le juste insulté, raillé, maltraité par les pharisiens et par les soldats. Decamps appartient à cette famille de peintres dont Rembrandt est le chef, qui cherchent moins la pureté des lignes, la beauté des formes, l'expression des traits, que la vérité, la force de la pantomime et du geste, et qui trouvent dans le maniement habile du clair-obscur des effets pathétiques qui parlent puissamment à l'imagination. C'est à ce point de vue que le *Christ au prétoire* est une œuvre excellente, qui restera comme une des meilleures de notre temps.

Les compositions nombreuses et de toute sorte qui ont rempli la plus grande partie de la vie de Decamps ne déparent pas son œuvre, mais ces dernières le couronnent : elles y mettent un sceau de grandeur et lui donnent une importance qui lui manquerait, si elles n'existaient pas. Rien ne vaut que par la pensée. Ici la forme ne sert plus qu'à la montrer. De maîtresse qu'elle était, elle est devenue servante. C'est son lot; il faut le lui laisser. Je comparerais volontiers celles des compositions de Decamps où le métier domine à ces merveilleuses et fantastiques ébauches de la création primitive, où la matière est presque tout et qu'une vie obscure anime à peine : plus elles sont près de la nature

CHRIST AU PRÉTOIRE.

D'après le tableau de Decamps. (Collection de M. Jules van Praet.)

inerte, plus leurs couleurs ont de variété, d'éclat, et plus leurs formes sont inattendues et bizarres; mais l'âme n'y palpite pas. Dans ceux des ouvrages de Decamps dont j'ai parlé en dernier lieu, les préoccupations d'un ordre secondaire ont fait place à d'autres, à de meilleures préoccupations. Les créations de l'artiste se sont épurées : elles nous transportent dans une région poétique et grandiose. Le métier a fait place à l'art. J'ai admiré dans Decamps l'ouvrier prodigieux, qu'on me permette de ne pas disputer la louange au créateur de ces belles œuvres.

Vers 1853, la santé de Decamps s'altéra sensiblement et ses admirateurs les plus enthousiastes ne purent se dissimuler que son talent, jusque-là si ferme et si puissant, déclinait d'une manière sensible. « Depuis plusieurs mois, dit M. Moreau, l'un de ses plus intimes amis, Decamps luttait contre un mal bizarre qui se traduisait principalement par de violentes douleurs de tête, des idées sombres, un découragement profond. Lui qui avait tant aimé son art ne pouvait même plus, à cette époque, toucher un pinceau. Appelé par un ami dans le département de Lot-et-Garonne, il s'installa au commencement de février au *Veyrier*, près de Montflanquin, d'où il nous écrivait : « La santé ici n'est point, « hélas, satisfaisante; ni ma femme, ni moi n'éprouvons d'amélioration, « tant s'en faut. Repris pour ma part d'une recrudescence de mal de « tête que ce m'est *(sic)* une douleur pour tracer ces quelques lignes, j'ai « dû interrompre pour le moment tout travail. L'ennui, mal inconnu pour « moi, commence parfois à m'atteindre..... Enfin, que faire? Patienter, « espérer.....[1] »

En quittant Paris, Decamps avait chargé ses amis de faire la vente de son atelier. Elle eut lieu à l'Hôtel Drouot en avril 1853 et produisit la somme de 100,038 francs[2]. Il avait acheté une propriété dans le Midi où il resta environ deux ans. Il ne faisait que de rares et courtes apparitions à Paris et il rapportait de sa retraite de petits tableaux d'après nature ou des variantes et des réminiscences de sujets qu'il avait anciennement traités. En 1856, il paraissait rétabli et revint à Paris. Encouragé par son succès à l'Exposition universelle de 1855, où il avait obtenu l'une des cinq médailles d'honneur, il se remit au travail avec son ardeur accoutumée et entreprit même quelques grandes toiles telles que les *Moisson-*

1. Adolphe Moreau, *Decamps et son œuvre*, page 268.

2. La vente après décès de Decamps (avril 1861) produisit 244,655 francs; une autre vente nécessitée par des partages de famille (avril 1865), 31,400 francs.

CAVALIERS TURCS.

D'après une lithographie d'Eugène Le Roux, publiée dans *les Artistes Anciens et Modernes,* recueil imprimé et édité par M. Bertauts.

neurs et la *Fuite de Loth*, qui restèrent à l'état d'ébauche. Dans la plupart de ses derniers ouvrages, les ciels sont d'une grande beauté. Mais si le dessin général garde encore du caractère et de la fermeté, la facture est terne, triste, timide, d'une tonalité grise ou violacée, et elle est surchargée d'empâtements systématiques et excessifs. La carrière artistique de ce grand peintre était terminée. Tout à la fin de sa vie, Decamps s'était établi à Fontainebleau, l'un de ses séjours de prédilection, où il avait acheté une petite villa qu'il convoitait depuis longtemps. Il comptait sur les exercices violents, pour lesquels il avait toujours eu du goût, pour se remettre complètement. Dans une promenade en forêt, son cheval le jeta violemment contre un arbre. Le foie était gravement atteint, et il mourut quelques jours après, le 22 août 1860. Il n'avait que cinquante-sept ans.

L'influence de Decamps sur les peintres de notre temps a été immense. Je ne parle pas seulement d'Adrien Guignet, dont la destinée malheureuse est connue. Ce jeune artiste est mort presque dans la misère, au moment où des jours meilleurs commençaient pour lui. La plupart de ses tableaux sont des imitations textuelles de ceux du maître et ne dénotent pas d'originalité. Mais ses derniers ouvrages lui appartiennent davantage, et il se peut qu'un travail obstiné eût dégagé ce qu'il y avait de personnel en lui. Je ne m'arrêterai pas non plus à Marilhat, qui n'a fait que développer, en suivant de près les traces de Decamps, quelques-unes des données les plus gracieuses de la nature orientale. Si la finesse, l'élégance, la pureté du dessin, le charme d'une couleur délicate et brillante pouvaient tenir lieu de puissance et d'originalité, Marilhat serait un grand peintre. Plus parfaits à bien des égards, plus irréprochables dans leur petite mesure que ceux du maître, ses ouvrages manquent de portée. Mais l'influence directe de Decamps s'est également fait sentir utilement pour quelques-uns, d'une manière trop absolue pour d'autres, sur presque tous nos paysagistes, nos peintres de marine ou de genre. La tyrannie de l'exemple est un des dangereux privilèges des natures entières et convaincues : elles subjuguent les faibles et les entraînent au lieu de les développer et de les pousser dans leur propre voie.

Certains génies nets, vifs, profonds, voient d'emblée leur but, le poursuivent sans hésitation, l'atteignent sans fatigue et sans effort. Chez eux, une organisation docile prête des formes exquises à des idées justes

PIFFERARO DEVANT UNE MADONE.

D'après une eau-forte de François Flameng.

ou poétiques. L'imagination, le savoir, la raison s'unissent dans un seul homme. Nés dans un siècle propice, au milieu de générations éclairées, sympathiques, tout leur vient en aide. Leurs pensées sont celles de la foule, leur langue est comprise de chacun. Chacun reconnaît dans les chefs-d'œuvre du génie l'expression forte, parfaite, absolue de ce qu'il sentait vaguement, la forme réelle, palpable, vivante, de ses obscures aspirations. Tels furent dans l'antiquité Phidias, et, dans un temps plus rapproché de nous, Raphael ou Corrège ; mais dans les époques de transition comme la nôtre, rien de ce qui l'entoure n'aide le poète, et tout au contraire lui fait obstacle : la confusion des idées, l'ignorance ou l'hostilité d'une partie du public, la passion des intérêts matériels, l'oubli ou le mépris du passé, l'indifférence pour l'avenir, les convictions traitées de chimères... Que vient faire le poète dans ce désordre, et comment se conduira-t-il dans ce chaos? C'est pourtant au milieu de ces circonstances mauvaises pour l'art qu'est né et qu'a vécu Decamps, et qu'entre les deux grandes écoles qui se sont de tout temps partagé le champ de la peinture, il a découvert à travers mille obstacles une route à lui, route moins royale que celle qu'ont suivie ses rivaux, chemin de traverse si l'on veut, mais qui passe à travers un pays nouveau dont il a été l'explorateur, et dont il reste le propriétaire principal et légitime. Nos neveux connaîtront Decamps par ceux de ses ouvrages qui resteront comme de trop rares vestiges à l'honneur de notre temps ; mais ce qu'ils sauront moins que nous, c'est la quantité de germes féconds que ce vaillant et infatigable artiste a répandus autour de lui. On a pris ses sujets, imité ses méthodes et ses procédés ; on a vu la nature par ses yeux. C'est après Géricault et après lui qu'on a trouvé le style et le caractère dans les sujets modernes, la vérité dans les sujets anciens, la vie partout. On s'est pénétré de son inspiration, et son influence, qui est patente et directe sur les peintres de genre et de paysage, se reconnaît d'une manière plus obscure dans les branches diverses de l'art. Decamps a semé à pleines mains ; il n'a récolté qu'une partie de son grain, et c'est aux voisins qu'il faut demander ce qu'est devenu le reste. Ceci n'est pas un reproche à l'adresse de ceux qui ont reçu, ni une réclamation en faveur de celui qui a donné : l'œuvre sortie de l'atelier tombe dans le domaine public, et chacun peut en profiter. La jeune école n'a d'ailleurs pas été ingrate envers Decamps : elle a payé par des louanges excessives les services qu'il lui a rendus. On assure qu'elle revient aujourd'hui sur son enthousiasme, et qu'une

réaction très vive se produit contre Decamps : ce serait la fable renversée de Saturne, — les enfants dévoreraient leur père.

Un assez grand nombre des ouvrages de Decamps portent à un trop haut degré la date et la marque du moment où ils ont été exécutés. Ils manquent de ces caractères généraux, absolus, qui assurent la durée aux tableaux comme aux poèmes. Ils ont déjà vieilli ; ils disparaîtront. C'est la part du temps et le tribut que les productions humaines paient aux dieux immuables avant d'entrer dans l'immortalité. Mais celles de ses compositions qu'il a marquées d'une empreinte personnelle et profonde vivront, et le nom de Decamps ne sera point oublié. La force créatrice, l'originalité sont des vertus rares à toutes les époques, et plus que jamais aujourd'hui. D'autres, parmi les artistes de ce siècle, ont pu viser plus haut que Decamps, et quelques-uns de ceux-là mériteront sans doute une place élevée ; mais, quoi qu'il arrive, l'auteur de tant de pages belles et charmantes restera une des gloires les plus incontestables de notre temps, car aux qualités poétiques il a joint « la vraisemblance et le jugement partout », et « ces parties, dit Poussin, sont du peintre et ne se peuvent enseigner. C'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut ni trouver ni cueillir, s'il n'est conduit par le destin. »

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

ARABES REGARDANT MANŒUVRER DES TROUPES.

Eau-forte publiée dans *l'Artiste*.

CATALOGUE ET BIBLIOGRAPHIE

Silvestre, *Histoire des Artistes français*.

Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*.

Ernest Chesneau, *le Mouvement moderne en peinture. Decamps*. Paris, 1861, in-8°.

Charles Clément, *Études sur les Beaux-Arts en France*. Paris, 1865. In-12.

Adolphe Moreau, *Decamps et son œuvre*. Paris, 1869, in-8°.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

CATALOGUE

DES PRINCIPAUX OUVRAGES DE DECAMPS

PEINTURES ET DESSINS[1]

Soldat de la garde d'un vizir. — A l'huile. Salon de 1827. — Comte Pourtalès. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Chasse aux vanneaux. — A l'huile. Salon de 1827. — M. du Sommerard.

Chasseur au marais. — A l'huile. — Baron de Hauff.

Cadji-Bey ou la Patrouille turque. — A l'huile. Salon de 1831. — M. Abel Formé. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

Enfants effrayés à la vue d'une chienne. — A l'huile. Salon de 1831. — M. Albert. M. Moreau.

Cavaliers turcs à l'abreuvoir. — A l'huile. Salon de 1833. — M. d'Harcourt. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

La *Chasse au héron.* — A l'huile. Salon de 1833. — M. d'Harcourt. M. Van Praet.

Intérieur d'atelier. — A l'huile. Salon de 1833. — M. Allain.

1. J'ai emprunté les éléments de cette partie de mon travail au catalogue de l'œuvre de Decamps par M. Adolphe Moreau. C'est à cet ouvrage consciencieux et complet que l'on devra recourir lorsqu'on voudra avoir des renseignements circonstanciés et d'une parfaite exactitude non seulement sur les tableaux et sur les dessins du maître, mais sur ses lithographies, ses eaux-fortes, ses bois, ainsi que sur les très nombreuses reproductions qui ont été faites de ses travaux personnels au moyen de divers procédés. Je me suis borné à indiquer sommairement ses principales peintures à l'huile, et ses plus célèbres aquarelles, pastels et dessins au crayon ou au fusain, en les classant autant que possible dans leur ordre chronologique d'après leur apparition aux expositions et aux ventes publiques. Mais il est bien entendu que cette classification n'a rien d'absolument rigoureux, car tel ou tel de ces ouvrages a été fait plus ou moins longtemps avant son passage aux Salons, à l'Exposition universelle de 1855 ou à l'Hôtel Drouot. J'ai également placé aussi souvent que je l'ai pu, après chaque pièce, le nom du possesseur ou des différents possesseurs entre les mains desquels elle existe ou elle a passé.

Paysage turc. — A l'huile. Salon de 1833. — Marquis Maison. Duc d'Aumale

L'*Accord parfait. Le Désaccord.* — Aquarelles. Salon de 1833. — M. Arrowsmith.

La *Défaite des Cimbres.* — A l'huile. Salon de 1834. — Duc d'Orléans. M. Maurice Cottier.

Village turc. — A l'huile. Salon de 1834. — Marquis Maison. Duc d'Aumale.

Corps de garde sur la route de Smyrne. — A l'huile. Salon de 1834. — Marquis Maison. Duc d'Aumale.

Lecture d'un firman chez un aga. — A l'aquarelle. Salon de 1834. — M. Abel Formé. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Muses au bain. — A l'aquarelle. Salon de 1834. — M. Abel Formé. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Intérieur de sérail. — Aquarelle. — Vente comte de H. (mars 1834). — Lord Seymour. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Garde-chasse. — Aquarelle. — Vente Brown (février 1834). — M. Susse. M. Couteaux.

Le *Marchand de chiens.* — Aquarelle. — Vente Webb (février 1834). — Baron Mainnemarre. Lord Seymour. M. Lamme.

Le *Joueur de vielle.* — Aquarelle. — Vente Brown (février 1834). — M. Durand-Ruel. M. Gamart.

Sancho Pança. — Aquarelle. — Vente Paillard de B. (juin 1834). — M. Bourlon de Sarty. M. Goldschmidt.

Samson tiré de la caverne du rocher d'Etame. — A l'huile. Salon de 1839. — Duc d'Orléans. M. Ed. Fould.

Joseph vendu par ses frères. — A l'huile. Salon de 1839. — Duc d'Orléans. Baron Sellière.

Le *Supplice des crochets.* — A l'huile. Salon de 1839. — M. Stephens. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Vue d'un village des États romains. — A l'huile. Salon de 1839. — M. Dubois. M. Van Isacker. M. Gaillard père. M. Narischkine.

Café en Asie Mineure. — A l'huile. Salon de 1839. — Comte de Lariboissière.

Les *Experts.* — A l'huile. Salon de 1839. — Lord Seymour. Colonel de Viterne. M. Siltzer.

Souvenir de la villa Panfili. — A l'huile. Salon de 1839. — M. Tedesco. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Enfants jouant près d'une fontaine (Asie Mineure). — A l'huile. Salon de 1839. — Duc d'Orléans. M. Cuvillier-Fleury.

Bourreaux à la porte d'un cachot. — A l'huile. Salon de 1839. — M. de Villars.

Cavaliers turcs. — A l'huile. Salon de 1839. — Mme Bouclier. Duc d'Aumale.

Les *Petits Mendiants.* — Aquarelle. — Vente B. (mars 1839). — Prince Demidoff. M. Goldschmidt.

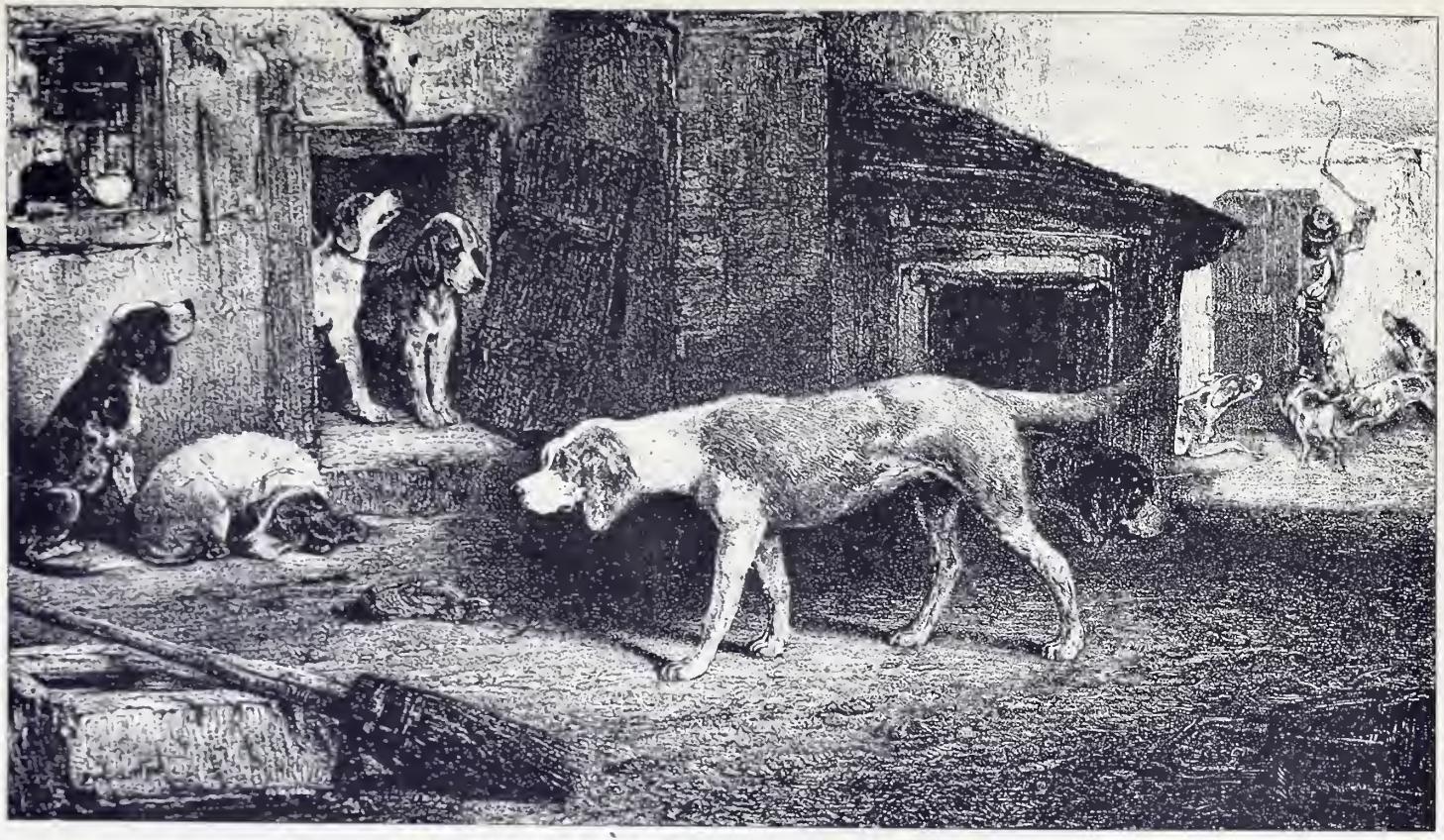
Les *Muletiers.* — Aquarelle. — Vente B. (mars 1839). — Sir Richard Wallace.

La *Promenade.* — Aquarelle. — Vente B. (mars 1839). — Prince Demidoff. Duc de Galiéra.

Pêcheurs napolitains jouant aux cartes. — Aquarelle. — Vente Dubois (janvier 1840). — Prince Demidoff. M. Durand-Ruel.

Siège de Clermont en Auvergne. — Fusain rehaussé. Salon de 1842. — M. Dubois. Baron G. de Rothschild.

Épisode de la bataille des Cimbres. — Fusain rehaussé. Salon de 1842. — M. Paul Périer. Musée de Bruxelles.



LE CHENIL.

D'après une lithographie originale de Decamps.

La *Sortie de l'école* (Turquie d'Asie). — Aquarelle. Salon de 1842. — M. Paul Périer. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Chevaux. — A l'huile. — Vente Durand-Ruel (mars 1843).

Le *Savoyard et son chien.* — A l'huile. — Vente Dubois (février 1843). — M. Didier. M. Beurdeley.

Le *Singe peintre.* — A l'huile. — Vente Binant (février 1844). — Duc de Morny. M. Ed. André.

Chasseur et ses chiens en défaut. — A l'huile. — Vente Binant (février 1844). — Musée Fodor, à Amsterdam.

Chasse aux cerfs. — A l'huile. — Vente Durand-Ruel (janvier 1845). — M. Gaillard fils.

Histoire de Samson. — Neuf dessins au fusain rehaussé. Salon de 1845. — *Le Sacrifice de Manoé. Samson met le feu aux moissons des Philistins. Samson enlève les portes de Gaza. Samson tue le lion. Samson défait les Philistins. Samson et Dalila. Samson emmené prisonnier. Samson renverse la salle des festins. Samson tourne la meule.* — M. Benjamin Delessert.

Le *Bon Samaritain.* — Grande ébauche à l'huile, 1845 (?).

École de jeunes enfants. — A l'huile. Salon de 1846. — M. Royer. Musée Fodor, à Amsterdam.

Retour du berger. — A l'huile. Salon de 1846. — M. Dubois. Musée Fodor, à Amsterdam.

Souvenir de la Turquie d'Asie. — A l'huile. Salon de 1846. — Musée Fodor, à Amsterdam.

Jésus au milieu des docteurs. — Aquarelle. — Vente Paul Périer (décembre 1846). — Lord Seymour. M. Arozana.

Muses au bain. — Aquarelle. — Vente Paul Périer (décembre 1846). — M. Lehon. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Le *Passage du gué.* — Au crayon rehaussé. — Vente Paul Périer (décembre 1846). — M. Véron. Baron de Rothschild. Baronne Nathaniel de Rothschild.

Éliézer et Rebecca. — A l'huile. Salon de 1850. — Baron Roger.

Fuite en Égypte. — A l'huile. Salon de 1850. — M. Tedesco.

Quand les canes vont aux champs. — A l'huile. Salon de 1850. — M. Hartmann. M. Goldschmidt.

Repos de la Sainte Famille. — A l'huile. Salon de 1850. — M. Tedesco. M. Goldschmidt.

Hallali. — A l'huile. Salon de 1850. — M. Tedesco. M. Gaillard fils.

Pirates grecs. — A l'huile. Salon de 1850. — M. Constant Say.

Albanais se reposant sur des ruines. — A l'huile. Salon de 1850. — Mme Nathaniel de Rothschild.

Intérieur de cour. — A l'huile. Salon de 1850. — Baron Michel de Trétaigne.

Intérieur savoyard. — A l'huile. Salon de 1850. — MM. Revenaz.

Cavalerie asiatique traversant un gué. — Pastel. Salon de 1850. — Marquis Maison. Duc d'Aumale.

La *Rade de Smyrne.* — A l'huile. — Vente Fau (janvier 1850). — M. Véron. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Halte de Bohémiens. — A l'huile. — Vente Fau. — M. Véron. Vicomte du Taillis. Baronne Nathaniel de Rothschild.

Pierrot portant son déjeuner. — Dessin rehaussé. — Vente Fau. — Baron Alphonse de Rothschild.

LE SAVOYARD ET LE SINGE.

D'après une lithographie originale de Decamps.

Pierrot troublé dans son repas. — Dessin rehaussé. — Vente Fau. — Baron Alphonse de Rothschild.

Le *Rat retiré du monde.* — A l'huile. — Vente Van Isacker (mai 1852). — M. van den Berghen. M. Ravenaz.

Constantinople, Intérieur de parc. — A l'huile. — Vente Isacker (mai 1852). — M. Gaillard père. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Paysage de Syrie. — A l'huile. — Vente Collot (mai 1852). — M. Gaillard père. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Famille arabe en voyage. — Aquarelle. — Vente Albert (janvier 1861). — M. Blacque.

Pêcheur grec. — A l'huile. — Vente Michel de Trétaigne (avril 1854). — M. Véron. M. Didier. M. Bischoffsheim.

Turc fumant son chibouck. — A l'huile. — Vente baron Michel (avril 1854). — Mme O. D. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Le *Chenil.* — A l'huile. — Vente de Trétaigne (mars 1854). — M. Baroilhet. M. Véron. M. Didier. M. Rodron.

La *Chasse au furet.* — A l'huile. — Vente Didier (décembre 1854). — M. Laneuville.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855

La *Pêche miraculeuse.* — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Fau. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Moïse sauvé des eaux. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Fau. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Poules et canards. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Maurice Cottier.

Le *Singe peintre.* — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — Duc de Morny. M. Ed. André.

La *Chasse au miroir.* — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — Duc de Morny.

Don Quichotte et Sancho Pança. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — Baron G. de Rothschild.

Espagnols jouant aux cartes. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Jules Delon. Mlle Davillier.

Anes d'Orient. — A l'huile. Exposition de 1855. — Mme Paturle.

Enfants à la tortue. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — Mme Paturle.

Cour de ferme. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — Baron Corvisart. M. Goldschmidt.

L'*Enfant au lézard.* — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Véron.

Le *Désert indien.* — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Gaillard père. Comte Duchatel.

Le *Boucher turc.* — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Gaillard fils.

Paysan italien. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Gaillard fils.

La *Grand'mère.* — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Gaillard fils.

Les *Joueurs de boules.* — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Gaillard fils.

Le *Chenil.* — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — Baron Michel de Trétaigne.

Intérieur de cour. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — Baron Michel de Trétaigne.

Albanais. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Henri Didier.

Bohémiens sur le bord de la mer. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Véron. M. Henri Didier. Mme Denain.

Café turc. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Henri Didier. M. Du Tillet.

Chasseur au marais. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Bonnet. M. Constant Say.

Chiens. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. d'Harcourt.

Grand bazar turc. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — Lord Seymour. Baron Lucas.

Une Vieille Femme. — A l'huile. Exposition universelle de 1855.

Le *Singe au miroir.* — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Maurice Cottier.

PIERROT PORTANT SON DÉJEUNER.

D'après le pastel de Decamps appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild

PIERROT TROUBLÉ DANS SON DÉJEUNER.

D'après le pastel de Decamps appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild.

Paysage en Anatolie. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Goldschmidt. Prince Narischkine.

L'*Ane et les chiens savants.* — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Albert. Baron de Rothschild.

Mendiant comptant sa recette. — A l'huile. Exposition universelle de 1855. — M. Albert. M. Bischoffsheim.

Josué. — Fusain rehaussé. Exposition universelle de 1855. — Marquis Maison. M. Revenaz.

Le *Gué.* — Dessin au crayon rehaussé. Exposition universelle de 1855. — M. Véron. Baronne Nathaniel de Rothschild.

Les *Singes boulangers*, les *Singes charcutiers.* — Fusains rehaussés. Exposition universelle de 1855. — M. Fau.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

VENTES DIVERSES

Les *Bohémiennes*. — A l'huile. — Vente Surville (avril 1856). — Baron Courtier.

La *Chasse au marais*. — A l'huile. — Vente J... (avril 1857). — Khalil-Bey. M. Constant Say.

Fuite de Loth. — Pastel. — Vente Deforge (mars 1857). — M. de Narbonne.

Les *Singes musiciens*. — A l'huile. — Vente Vanden Berghen (mai 1858).

La *Petite Fille à la chèvre*. — A l'huile — Vente Dubois (février 1860). — M. Fau. M. Van Gogh.

Paysan et son âne. — A l'huile. — Vente Dubois (février 1860). — M. Maurice Cottier.

Mendiant italien. — Fusain rehaussé. — Vente Dubois (février 1860). — M. Rousseau.

Cavalerie turque traversant un gué. — Aquarelle. — Vente Seymour (février 1860). — Marquis d'Herfort. Sir Richard Wallace.

Une École en Turquie. — A l'huile. — Vente Dubois (février 1860). — Marquis Maison. Duc d'Aumale.

Famille italienne. — A l'huile. — Vente Dubois (février 1860).

Chevrier des Abruzzes. — A l'huile. — Vente Baroilhet (mars 1860). — Prince Napoléon.

Les *Petits Nautoniers*. — Aquarelle. — Vente Seymour (février 1860).

Chiens au chenil. — A l'huile. — Vente Seymour (février 1860). — M. Didier. M. Dumas fils. M. Desprez.

L'*Ane et les Chiens savants*. — A l'huile. — Vente Albert (janvier 1861). — Baron de Rothschild.

Les *Potiers italiens*. — A l'huile. — Vente Wertheimberg (mars 1861). — Khalil-Bey. M. Constant Say.

Chevaux de halage. — Aquarelle. — Vente Lehon (avril 1861). — Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Le *Marchand d'oranges*. — A l'huile. — Vente Fau (mars 1861). — Vente prince Demidoff. M. Rodron.

La *Patrouille turque*. (Réminiscence du tableau exposé au Salon de 1831.) — A l'huile. — Vente Wertheimberg (mars 1861). — M. Goldschmidt. M. Borguet.

Les *Singes cuisiniers*. — A l'huile. — Vente Demidoff (février 1863). — M. Rodron.

Une Rue à Smyrne. — A l'huile. — Vente Troubeskoï (janvier 1862). — M. Ed. André.

Chasse dans les Pyrénées. — A l'huile. — Vente Demidoff (février 1863). — Marquis du Lau.

Mendiant espagnol. — Aquarelle. — Vente Demidoff (janvier 1863). — M. Delavigne.

La *Dispute au cabaret*. — Aquarelle. — Vente Demidoff (février 1863). — M. Reinach.

Le *Concert*. — Aquarelle. — Vente Demidoff (janvier 1863).

Diogène. — A l'huile. — Vente Bonnet (mars 1864).

Italienne à la fontaine. — Aquarelle. — Vente Bourlon de Sarty (mai 1865).

La *Chasse au miroir.* — A l'huile. — Vente duc de Morny (mai 1865). — Khalil-Bey. M. Haro.

Soldats albanais à la porte d'une prison. — A l'huile. — Vente Gaillard père (février 1867). — M. Sabatier.

Cavaliers persans. — A l'huile. — Vente Du Taillis. — Baron G. de Rothschild.

Arabes en voyage. — A l'huile. — Vente Albert (mars 1866).

Paysans italiens — A l'huile. — Vente Gaillard père (février 1867). — Comte Duchatel.

Pirates grecs. — A l'huile. — Vente Gaillard père (février 1867). — M. Constant Say.

Chiens de chasse au repos. — Aquarelle. — Vente marquis de B. (mars 1866).

Chiens bassets. — Aquarelle. — Vente Blacque (mars 1866).

Le *Départ pour la chasse.* — Aquarelle. — Vente Dubois (mai 1865). — M. Goldschmidt.

Bertrand et Raton. — A l'huile. — Vente de Kat (mai 1866).

Singe jouant de la musette. — Aquarelle. — Vente Blacque (mars 1866).

Galilée. — Aquarelle. — Vente Blacque (mars 1866).

Relais de chasse. — A l'huile. — Vente Gaillard père (février 1867).

Un Jour d'ouverture dans la plaine Saint-Denis. — A l'huile. — M. Olevy (1869).

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

VENTES DECAMPS

PREMIÈRE VENTE

21, 22 et 23 avril 1853.

Josué arrêtant le soleil. — A l'huile, avec des indications aux crayons noir et blanc. — M. Imer. M. Maurice Cottier (légué par lui au musée du Louvre).

Bûcheronne. — A l'huile (toile inachevée). — M. V. D.. M. Mirès.

Job et ses amis. — A l'huile (toile inachevée). — M. Thénard.

Intérieur de cour rustique. — A l'huile. — Comte Duchatel.

Sortie d'une école en Turquie. — A l'huile (toile inachevée). — M. Adolphe Moreau.

Plage. — A l'huile. — M. Gaillard père. Mme F. Lefebvre.

Pifferaro. — A l'huile. — Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Deux Filles gardant des porcs. — A l'huile. — M. J. Fau. M. Goldschmidt.

Chercheurs de truffes. — A l'huile. — Baron de Trétaigne.

Relais de chiens. — A l'huile. — M. Maurice Cottier.

La *Pêche miraculeuse.* — A l'huile. — M. Fau. Marquis d'Hertfort. Sir Richard Wallace.

Café turc. — A l'huile. — M. Goldschmidt. M. Gaillard père. M. du Tillet.

Maison turque sur un lac. — A l'huile. — M. de Beaulieu.

Femme italienne dans une chapelle. — A l'huile. — M. Jacques. M. Thibaudeau. M. Gaillard père. Mme F. Lefebvre.

Offrande à Pan. — A l'huile (les figures ont été terminées par M. Meissonier). — M. Fau. M. Husquim.

Josué arrêtant le soleil. — Carton. — Marquis Maison. MM. Revenaz.

Histoire de Samson. — Neuf dessins en réduction. — M. J. Fau. M. Adolphe Moreau.

Le *Christ au prétoire.* — Fusain. — M. Adolphe Moreau.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

DEUXIÈME VENTE

29 et 30 avril 1861.

Le *Bon Samaritain*. — A l'huile. — M. Meyer. M. Goupil.

Job et ses amis. (Même sujet que celui de la vente de 1853, mais un peu plus grand.) — A l'huile. — M. Broët.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

Saül poursuivant David. — A l'huile. — M. Broët.

Jésus et la Samaritaine. — A l'huile. — M. Davin.

Jésus et les pèlerins d'Emmaüs. — A l'huile.

Le *Christ au prétoire*. — A l'huile (toile inachevée). — M. Plack.

La *Fuite de Loth*. — A l'huile (ébauche). — M. Goldschmidt.

Grand paysage biblique. — A l'huile (ébauche). — Baron de Trétaigne.

Le *Berger et la mer*. — A l'huile. — Mme Decamps.

École en Turquie. — A l'huile. — Mme Decamps.

Boucherie turque. — A l'huile. — M. Meyer.

Marchand juif arménien. — A l'huile (avec cette note au catalogue : C'est la dernière toile à laquelle ait touché le pinceau de Decamps). — M. Gillon.

Chercheurs de truffes. — A l'huile. — Même sujet mais en plus grande dimension que le tableau de la vente de 1853.

Pendant la moisson. — A l'huile (esquisse). — M. Broët.

Le *Braconnier.* — A l'huile. — M. Broët.

Une Sablonnière. — A l'huile. — M. de Vos.

Terrasse d'une maison italienne. — A l'huile, panneau. — M. Tedesco.

Josué arrêtant le soleil. — Fusain relevé de pastel. Variante du dessin de la vente de 1853. — M. Barbedienne.

Moïse et la fille de Pharaon. — Fusain rehaussé. — M. Tedesco.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

TROISIÈME VENTE

23 et 24 janvier 1865.

Intérieur d'une école turque. — A l'huile (ébauche). — M. Dentu.

Fontaine dans la métairie du Veyrier. — A l'huile. — M. Desprez.

Jésus et la Samaritaine. — A l'huile (variante du tableau de la vente de 1861). — M. Normand.

Jésus et les pèlerins d'Emmaüs. — A l'huile (variante du tableau de la vente de 1861). — M. Brame.

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

TABLE DES GRAVURES

Pages

Chasse au faisan, d'après une lithographie originale de Decamps. 3
Portrait de Decamps, d'après une photographie de Tournachon. 5
L'An de grâce 1840. Le roi Charles X chasse dans ses appartements, d'après une lithographie originale de Decamps, publiée chez Gihaut le 29 août 1830. 7
Liberté (Françoise-Désirée). Le Roi Louis-Philippe et ses ministres, d'après une lithographie originale de Decamps, publiée dans *la Caricature*. 9
Classe de français. Me Contrarius (M. Dupin) dans sa chaire. Conjugaison du verbe Sauver : J'ai sauvé la patrie, etc., d'après une lithographie originale de Decamps, publiée chez Gihaut frères, le 21 septembre 1830 11
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 12
Chasse en plaine, d'après une lithographie originale de Decamps 13
Une pauv' petite préfecture, s'il vous plaît? dédié à M. Guizot, d'après une lithographie originale de Decamps, publiée chez Gihaut frères, le 31 août 1830. 15
Le Thermomètre, d'après une lithographie originale de Decamps, imprimée chez C. Motte, rue des Marais. 17
Voilà ce qui vient de paraitre! d'après une lithographie originale de Decamps, publiée chez Gihaut frères, le 31 août 1830 19
Famille de mendiants sonnant à une porte, d'après une lithographie originale de Decamps, tirée de la série de douze *Croquis* publiés chez Gihaut frères, en mars 1830 et mars 1831 21
Le Jeu du tonneau, d'après une lithographie par Alophe, publiée dans *l'Artiste*, en 1836 23
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 24
Croquis pris en Turquie, d'après une lithographie originale de Decamps 25
Les Experts. Lithographie de Challamel, éditée par *le Charivari*, d'après le tableau de Decamps. (Collection de M. John Siltzer, à Londres.) 27
Retour de la chasse, d'après une lithographie originale de Decamps, publiée par Gihaut frères, en 1829. 29
Vieille Marchande, d'après une eau-forte de Veyrassat, publiée dans *l'Artiste*, en 1856 31
Une École en Turquie, d'après une gravure au burin par Dupont, publiée, en 1835, dans *l'Artiste* 33
La Sortie de l'école. Tableau de la collection de Mme Adolphe Moreau 35
Enfants turcs, d'après une lithographie d'Eugène Le Roux, publiée, en 1843, dans *les Beaux-Arts* de Curmer. 37
Paysan italien allumant sa pipe, d'après une lithographie de M. Jules Laurens, publiée dans *le Salon* 39
L'Escalade, d'après une lithographie originale de Decamps, publiée par Gihaut frères, en 1829. 41
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 42
Le Héron, d'après une eau-forte mêlée de vernis mou, par Louis Marvy. 43
Don Quichotte, d'après une gravure à la manière noire, de Z. Prévost, publiée, en 1839, dans *l'Artiste*. 45

Pages.

Kiosque au bord d'une rivière, d'après une lithographie originale de Decamps, éditée par Gihaut frères, en mars 1831 47
Les Neuf Muses au bain, d'après une lithographie de M. Français, publiée dans *les Artistes Contemporains*, recueil imprimé et édité par M. Bertauts 49
Environs de Smyrne, d'après une eau-forte relevée de burin, de Ch. Carrey, publiée, en 1850, par *l'Artiste*. 51
Paysage. Reproduction d'une planche de Louis Marvy. (Collection Paul Périer.) 53
Le Christ traversant le lac de Génésareth, d'après une lithographie de M. Jules Laurens 55
Paysage de Syrie, d'après une lithographie de M. Jules Laurens, publiée dans *les Artistes Contemporains*, recueil imprimé et édité par M. Bertauts. (Collection Sir Richard Wallace, Bart., à Londres.) 57
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 58
Corps de garde turc. Eau-forte originale de Decamps, publiée dans la *Revue des Peintres*, d'après son tableau du Salon de 1834. 59
Halte d'une caravane, d'après une lithographie originale de Decamps, publiée par Gihaut frères, en mars 1831. 61
Le Désert indien, d'après une lithographie d'Eugène Le Roux, publiée dans *les Artistes Anciens et Modernes*, recueil imprimé et édité par M. Bertauts. . . 63
Samson renverse les colonnes de la salle des festins, d'après une gravure parue dans l'*Illustration* 64
Samson assis sur un bloc de pierre, regarde l'incendie qui s'allume devant lui, d'après le tableau de Decamps du Salon de 1845 65
Corps de garde turc, d'après une eau-forte de François Flameng 67
Christ au prétoire, d'après le tableau de Decamps. (Collection de M. Jules van Praet.). 69
Cavaliers turcs, d'après une lithographie d'Eugène Le Roux, publiée dans *les Artistes Anciens et Modernes*, recueil imprimé et édité par M. Bertauts. . . 71
Pifferaro devant une Madone, d'après une eau-forte de François Flameng. . . . 73
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 75
Arabes regardant manœuvrer des troupes, eau-forte publiée dans *l'Artiste* [1] . . 76
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 76
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 77
Le Chenil, d'après une lithographie originale de Decamps 79
Le Savoyard et le singe, d'après une lithographie originale de Decamps. . . . 81
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 82
Pierrot portant son déjeuner, d'après le pastel de Decamps appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild. 84
Pierrot troublé dans son déjeuner, d'après le pastel de Decamps appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild. 85
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 86
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 88
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps. 89
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 90
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps 91
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps. 92
Croquis, d'après une lithographie originale de Decamps. 96

1. L'attribution de cette pièce me paraît douteuse. La planche qu'en a donnée *l'Artiste* porte le titre énigmatique de *l'Algérien aux Invalides* et les épreuves de 2e état sont signées : *Decamps pinxit.*

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

INTRODUCTION. 3

CHAPITRE PREMIER

Lettre autobiographique de Decamps. — Decamps suit l'atelier de Bouhot, puis celui d'Abel de Pujol. — Il travaille d'après nature dans les faubourgs et dans la banlieue de Paris. — Il étudie Murillo, Rembrandt, Huysmans et Poussin. — Il ne s'enrôle dans aucune des écoles qui régnaient alors. — Pendant les dernières années de la Restauration, il fait plusieurs voyages en Orient, en Italie, en Suisse et dans le midi de la France. — C'est par ses caricatures, des tableaux et des lithographies, représentant des sujets anecdotiques, qu'il se fait d'abord connaître. 13

CHAPITRE II

Influence de l'Orient sur le talent de Decamps. — Son sentiment de la couleur, de la lumière, du clair-obscur. — Ses architectures, ses terrains, ses ciels. — Tableaux de *genre* divers : le *Bucheron*, le *Chercheur de truffes*, les *Matelots espagnols jouant aux cartes*, les *Joueurs de boule*, le *Jeu du tonneau*, l'*Ivrogne et sa femme*, *Don Quichotte*, le *Marché de Marseille*, le *Bazar turc*, *Une École en Turquie*, l'*Enfant jouant avec une tortue*, la *Sortie de l'école*, le *Passage du gué*, la *Ronde de Smyrne* 25

CHAPITRE III

Decamps paysagiste. — Caractères de ses paysages. — Les Fables de La Fontaine, gravées par Marvy : la *Grenouille et le Bœuf*, le *Héron*, le *Meunier, son Fils et l'Ane*, etc. — Le *Diogène*. — Les *Muses au bain*. — *Saint Jérôme au désert*. — Le *Désert indien*. — Le *Moïse sauvé*. — La *Pêche miraculeuse*. 43

CHAPITRE IV

Tableaux de style de Decamps. — La *Défaite des Cimbres*. — Le *Supplice des crochets*. — *Joseph vendu par ses frères*. — *Éliézer et Rebecca*. — L'*Histoire de Samson*. — *Josué arrêtant le soleil*. — Le *Christ au prétoire*. — Succès de Decamps à l'Exposition universelle de 1855. — Ses dernières années. —

Pages.

Son séjour dans le midi de la France et à Fontainebleau. — Affaiblissement de sa santé et de son talent. — Efforts nouveaux : les *Moissonneurs*, la *Fuite de Loth*. — Sa mort. — Son influence sur ses contemporains. — Conclusion. 59

Catalogue et bibliographie 76

Catalogue des principaux ouvrages de Decamps 77

Table des gravures 93

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

CROQUIS.

D'après une lithographie originale de Decamps.

Paris. — Imprimerie de l'Art. E Ménard et J. Augry, 41, rue de la Victoire.

LIBRAIRIE DE L'ART, J. ROUAM, ÉDITEUR
29, CITÉ D'ANTIN, PARIS.

LES ARTISTES CÉLÈBRES

BIOGRAPHIES, NOTICES CRITIQUES ET CATALOGUES

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE

M. EUGÈNE MÜNTZ

OUVRAGES PUBLIÉS :

DONATELLO, par **M. Eugène MUNTZ.** Ouvrage illustré de 48 gravures. Prix : broché, 5 fr.; relié, 8 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 15 fr.

FORTUNY, par **M. Charles YRIARTE.** Ouvrage illustré de 17 gravures. Prix : broché, 2 fr.; relié, 4 fr. 50; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 4 fr. 50.

BERNARD PALISSY, par **M. Philippe BURTY.** Ouvrage illustré de 29 gravures. Prix : broché, 2 fr. 50; relié, 5 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 6 fr.

JACQUES CALLOT, par **M. Marius VACHON.** Ouvrage illustré de 51 gravures. Prix : broché, 3 fr.; relié, 6 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 7 fr. 50.

PIERRE-PAUL PRUD'HON, par **M. Pierre GAUTHIEZ.** Ouvrage illustré de 34 gravures. Prix : broché, 2 fr. 50; relié, 5 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 6 fr.

REMBRANDT, par **M. Émile MICHEL.** Ouvrage illustré de 41 gravures. Prix : broché, 5 fr.; relié, 8 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 15 fr.

FRANÇOIS BOUCHER, par **M. André MICHEL.** Ouvrage illustré de 44 gravures. Prix : broché, 5 fr.; relié, 8 fr.; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 15 fr.

ÉDELINCK, par **M. le Vicomte Henri DELABORDE.** Ouvrage illustré de 34 gravures. Prix : broché, 3 fr. 50; relié, 6 fr. 50; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 10 fr. 50.

DECAMPS, par **M. Charles CLÉMENT.** Ouvrage illustré de 57 gravures. Prix : broché, 3 fr. 50; relié, 4 fr. 25; 100 exemplaires numérotés sur Japon, avec double suite de gravures, 10 fr.

EN PRÉPARATION :

LES AUDRAN, par **M. Georges DUPLESSIS,** *Conservateur des Estampes à la Bibliothèque nationale.*

VAN DER MEER DE DELFT, par **M. Henri HAVARD.**

PHIDIAS, par **M. Maxime COLLIGNON,** *Professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*

ANDREA DEL SARTO, par **M. Paul MANTZ,** *Directeur général honoraire des Beaux-Arts.*

VIOLLET-LE-DUC, par **M. DE BAUDOT,** *Architecte de la Commission des monuments historiques.*

DE LA TOUR, par **M. CHAMPFLEURY,** *Conservateur du Musée Céramique de Sèvres.*

REYNOLDS, par **M. E. CHESNEAU.**

MINO DA FIESOLE, par **M. COURAJOD,** *Conservateur au Musée du Louvre.*

LE BARON GROS, par **M. G. DARGENTY,** *Directeur de* l'Art Ornemental.

FRA BARTOLOMMEO, par **M. Gustave GRUYER.**

TURNER, par **M. P. G. HAMERTON.**

COROT, par **M. Albert WOLFF.**

BOTTICELLI, par **M. Georges LAFENESTRE,** *Commissaire général des Expositions internationales.*

JORDAENS, par **M. Paul LEROI,** *Secrétaire de la rédaction de* l'Art.

DIAZ, par **M. René MÉNARD,** *Professeur à l'École des Arts décoratifs.*

PUGET, par **M. DE MONTAIGLON,** *Professeur à l'École des Chartes.*

POLYCLÈTE, par **M. DE RONCHAUD,** *Directeur des Musées nationaux.*

EUGÈNE DELACROIX, par **M. Eugène VÉRON,** *Directeur de* l'Art.

JOHN CONSTABLE, par **M. Robert HOBART,** *Rédacteur en chef de* The Architect.

HENRI REGNAULT, par **M. Roger MARX.**

LE CORRÈGE, par **M. André MICHEL.**

PAUL VÉRONÈSE, par **M. Charles YRIARTE.**

PHILIBERT DELORME, par **M. Marius VACHON.**

KAULBACH, par **M. GRAND-CARTERET.**

Mme VIGÉE-LEBRUN, par **M. Charles PILLET.**

Paris. — Imprimerie de l'Art. E. Ménard et J. Augry, 41, rue de la Victoire.